Die …onisten der neueren Zeit.

Biographien

von

Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gläser, Gluck, Halévy, Haydn, Herold, Kreutzer, Liszt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reissiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Weber u. s. w.

Mit Portraits.

Siebenzigstes bis Dreiundsiebenzigstes Heft.

Friedrich Wilhelm Kücken.
Heinrich Dorn.

Cassel,
Ernst Balde.
1856.

Die

Componisten der neueren Zeit.

Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gläser, Gluck, Halévy, Haydn, Herold, Kreutzer, Lißt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reissiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Weber und Andere

in Biographien geschildert von

W. Neumann.

Mit Portraits.

Siebenunddreißigster Theil.

Cassel,
Ernst Balde.
1856.



Fr. W. Kücken.

Friedrich Wilhelm Kücken.
Heinrich Dorn.

Biographien.

Mit Portraits.

Cassel,
Ernst Balde.
1856.



F. W. Kücken

Friedrich Wilhelm Kücken.
Heinrich Dorn.

Biographien.

Mit Portraits.

Cassel,
Ernst Balde.
1856.

Friedrich Wilhelm Kücken.

Friedrich Wilhelm Kücken, der volksthümlichste aller Gesangscomponisten der Neuzeit, wurde geboren den 10. November 1810 in Bleckede, einem kleinen Städtchen im Hannoverschen, woselbst sein Vater ein wohlhabender Landmann war. Schon im älterlichen Hause, in frühester Jugend, wurde der musikalische Sinn des Knaben geweckt, da der Vater dem Flötenspiel eifrig, ja leidenschaftlich oblag und selbst allwöchentlich an bestimmten Tagen seine Trio- und Quartett-Versammlungen abhielt. Dessenungeachtet war der Vater mit dem oftmals ausgesprochenen Wunsche des Sohnes, die Musik ernstlich zu studiren, nicht im Geringsten einverstanden, denn, pflegte er zu sagen, „die Musik soll man nur zum Vergnügen treiben, aber nie zu seinem Lebensberufe machen."

Indessen benutzte der Knabe alle freien Augenblicke, um sich einige Fertigkeit auf dem Klaviere zu erwerben,

und war in den Unterrichtsstunden, welche seine Schwester von dem dortigen Organisten empfing und denen er nie beizuwohnen versäumte, stets der aufmerksamste Zuhörer. Auch hatte er es schon in seinem zwölften Lebensjahre auf der Flöte soweit gebracht, daß er bei den Quartetten seines Vaters eine Stimme taktfest und genügend zu blasen vermochte, was diesem keine geringe Freude verursachte.

In diese Zeit fallen die ersten Compositionsversuche, kleine Pièçen für Klavier, sowie auch Arrangements, für Violine, Flöte und Piano. Auch ein Konzert für die Flöte mit Klavierbegleitung ward begonnen; manche Motive aus diesen Jugendarbeiten sind später von ihm benutzt worden.

Inzwischen hatte sich Kückens Schwester mit dem tüchtigen Musikdirektor und Schloßorganisten Friedrich Lührß, Vater des rühmlichst bekannten Componisten Karl Lührß in Schwerin, der wie Kücken der Schüler seines Vaters, so seinerseits später Kückens Schüler ward, vermählt, und diesem gelang es, jedoch nicht ohne unzählige Berathschlagungen und Kämpfe, den Vater Kückens zu bewegen, dem Wunsche des Sohnes zu willfahren. In seinem funfzehnten Jahre hatte er die Freude, seinen heißesten Wunsch erfüllt zu sehen und sich nach Schwerin begeben zu dürfen, wo

er sich nun unter Leitung seines Schwagers mit allem Eifer der Musik widmete. Besondern Fleiß verwandte er jetzt auf das Klavierspiel, ohne darum die Flöte und Violine zu vernachlässigen; ja, er brachte es in wenigen Jahren auf letzterem Instrumente soweit, daß er dasselbe im Orchester des Theaters mit seinem Schwager am ersten Pulte spielte.

Durch einige nach kaum begonnenen Studien der Anfangsgründe des Generalbasses vollendete Compositionen für die Militärmusik, und durch manche Gesangscompositionen machte er sich schon im ersten Jahre seines Aufenthalts in Schwerin bekannt und beliebt und erregte besonders die Aufmerksamkeit des jetzt verstorbenen kunstsinnigen Großherzogs Paul Friedrich. Ueberdies hatte er sich in seinem neunzehnten Jahre als Klavierlehrer schon einen solchen Namen gemacht, daß ihm die Ehre zu Theil wurde, den großherzoglichen Kindern, dem jetzt regierenden Großherzog Friedrich Franz und der Prinzessin Louise Klavierunterricht ertheilen zu dürfen.

Ebensowohl wegen seiner Kunst als seiner Persönlichkeit überhaupt war Kücken allmälich mit dem großherzoglichen Hofe in nähere Berührung getreten und wurde stets zu den kleinen musikalischen Abendunterhaltungen im Schlosse beigezogen, wo häufig von ihm

komponirte Duette und Lieder mit großem Beifall vorgetragen wurden, die er gewöhnlich selbst am Klavier begleitete.

Ungeachtet dieser ehrenvollen Stellung wünschte Kücken jedoch sehnlichst, Schwerin zu verlassen, da die engen Verhältnisse dieser Stadt dem strebsamen Jüngling nicht genügen konnten; er hatte das Glück, einen Mann zu finden, der mit richtigem Blicke eben diese Verhältnisse als ungenügend, ja für die Fortbildung Kückens selbst als hinderlich erkannte.

Der damalige Gouverneur der großherzoglichen Kinder, Freiherr von Sell, selbst ein tüchtiger Musikkenner, der Kücken vollkommen zu schätzen wußte, begriff sehr wohl, daß dessen Stellung in Schwerin seinem außerordentlichen Talente doch nicht angemessen und an dem kleinen Orte für seine Entwicklung zu wenig Spielraum sei. Auf seine Veranlassung reiste Kücken kurze Zeit, nachdem die großherzogliche Familie sich an den preußischen Hof zum Besuche ihrer hohen Verwandten begeben hatte, nach Berlin, setzte dort den Unterricht der fürstlichen Kinder fort und faßte im Einverständniß mit Herrn von Sell den Entschluß, behufs seiner weitern Ausbildung in Berlin längern Aufenthalt zu nehmen. Er begann nun bei dem bekannten Kontrapunktisten Birnbach eifrig den Generalbaß zu studiren

und komponirte nebenbei besonders Gesangsstücke, auf welche ihn sein Talent hauptsächlich hinwies. Daß er zu gleicher Zeit großen Fleiß auf das Studium des Gesangs verwandte, ist wohl eine der Hauptursachen der außerordentlichen Singbarkeit seiner Compositionen. Auch versäumte er nicht, als Mitglied der Singakademie acht Jahre lang den Uebungen dieses berühmten Instituts beizuwohnen, wo bekanntlich nur klassische Stücke zur Aufführung kommen, daher auch seine genaue Bekanntschaft und Vertrautheit mit den älteren Meistern.

Es konnte natürlich nicht fehlen, daß Kücken in Berlin, dieser „Metropole der Intelligenz", die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt erregte und ganz besonders die der Musikverleger, welche sonst jungen Componisten nicht allzubereitwillig unter die Arme greifen. Vor Allen wurde auf ihn aufmerksam der damals in Berlin lebende Prinz Georg von Cumberland, der jetzige König von Hannover, der ihn in seine Nähe zog, und bei dessen alltäglich stattfindenden musikalischen Uebungen er stets thätig mitwirkte. Längere Zeit hindurch war er in täglichem Umgange mit diesem ebenso liebenswürdigen, wie kunstverständigen Prinzen, der ja selbst als musikalischer Schriftsteller und Componist sich einen rühmlichen Namen gemacht hat.

Zu dieser Zeit schrieb Kücken viele Sonaten,

Lieder, Duette, mehrstimmige Gesangstücke, fugirte Choräle u. s. w. Das nackte Verzeichniß dieser meist wohlgelungenen Compositionen aus der ersten Kunstperiode Kückens würde den Leser ermüden; er vergönne uns daher, aus dem reichen Schatze unseres Künstlers einige der interessantesten und kostbarsten Stücke herauszuheben.

„Fünf deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. Hamburg und Itzehoe, bei Schubarth und Niemeyer.“

„Loreley, Ballade, Gedicht von H. Heine, für eine Baßstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendaselbst.“

Diese Erstlingsgaben sind jedenfalls höchst beachtenswerth.

„Zwei Duos in Sonatenform für Pianoforte und Violine (oder Violoncello, oder Flöte). Op. 13. Hamburg, bei Schubarth und Comp.“

Durch Leichtigkeit der Form und Melodie übertreffen diese Sonaten die meisten derartigen Compositionen der neueren Zeit.

„Fünf Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte, und ein dreistimmiger Kanon. Op. 17. Berlin, bei T. Trautwein.“

Nr. 1. „Ach, wenn Du wär'st mein eigen“, von

der Gräfin Hahn-Hahn; das innige Gedicht ist sehr glücklich in Töne gebracht, nur etwas zu düster durch As dur, Zwischenharmonien und tiefe oder fallende Melodielage. Nr. 2. „Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein", von H. Heine; die Melodie zu diesem Gesange ist nicht blos angemessen, sondern giebt auch bei der Leichtigkeit der Begleitung und des Melodischen, vorzüglich durch manche Harmonienverbindungen, dem Sänger Gelegenheit, etwas hineinzulegen. Nr. 3. „Im Mai", Lied nach Heine; unterhaltend. Nr. 4. „Kuriose Geschichte", muß gefallen, wenn es mit Humor vorgetragen wird. Nr. 5. „Rückkehr von A. Licht;" höchst originell. Der Kanon: „Mädchen, mein Herz ist Dein", ist ein kleines Meisterstück.

„Lieder und Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 19. Hamburg und Leipzig, bei Schubarth und Niemeyer".

1. „Ave Maria", von Walter Scott, sehr wirksam und sachgemäß; 2. „Frühlingsglaube", von Uhland. — So oft und gut auch das Lied komponirt worden ist, es ist hier auch gut und seinen Vorgängern mindestens ebenbürtig; 3. Lied: „Ich saß im Grünen am klaren Bach", von L. Rellstab, schön, weit mehr Gesang als Lied, dem Inhalte völlig angemessen, der Empfindung und Erzählung mischt; 4. „Du

bist wie eine Blume", von H. Heine, sehr schön; 5. Allemannisches Lied, von A. Licht, im Volkston und Walzertakt, zum Schlusse jodelnd.

„Introduction et Polonaise brillante. Leipzig und Hamburg, bei Schubarth und Niemeyer."

Die Einleitung ist gehaltvoll und schön, die Polonaise trefflich.

„Fünf vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 25. Berlin, bei Trautwein."

„Der Frühling," Neuvermählten zu singen, hat einen scherzhaften Anstrich. „Horch, horch!" von Shakespeare, anziehend, im freundlichen Lebensspiel Empfindung und Tändelei einend. „Altes Wiegenlied," auch scherzhaft niedlich. „Die Sennerin und ihr Schatz," in demselben Sinne; nicht anders als alte Liebeslied: „Trab, trab! Spazieren wollt' ich reiten." Sie eignen sich vortrefflich zur Unterhaltung.

„Drei Duette für zwei Soprane oder Tenore und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Op. 26. Berlin, bei Schlesinger."

Das sind allerliebste Duette, mag man sie mit zwei Sopranstimmen oder noch besser mit Tenor und Alt vortragen. Auch die Klavierstimmen, so wenig sie die Grenzen geschmückter Begleitung überschreitet, verschönt sie dennoch auf sinnige Weise. Dabei bleibt Alles im

Tone guter Geselligkeit, der weder zu tief sich versenkt, noch zu oberflächlich darüber hingeht. Dafür sind auch die Texte sehr geschickt gewählt; das erste: „Von dir geschieden, bin ich bei Dir"; das zweite: „Frühlingsglöckchen" von Reinich; das dritte: „Ach wenn doch mei Schatz käm," Volkslied.

„Sylvesterlied. Berlin, bei Schlesinger."

„Tscherkessisches Lied für eine Baß- und Baritonstimme. Op. 27. Ebendaselbst."

„Vier Lieder. Op. 28. Ebendaselbst."

Das Sylvesterlied trifft den rechten Ton, ist frisch und natürlich gesungen mit angehangenem vierstimmigen Chor. — Das Tscherkessenlied, dessen Text von A. Müller bearbeitet wurde, hat etwas Wildes, Verzweifeltes, Festes und kräftig Ehrliches, in sicherer Folge charakteristisch und wirksam. — Op. 28 bringt zuerst: „Vöglein mein Bote," von J. G. Seidl, ein allerliebstes, sehr gefälliges Lied. 2. „Frühlingswanderschaft." So niedlich das vorige ist, so frisch und fröhlich ist das andere. Lebhaft gesungen wirkt es zuverlässig. 3. „Wenn der West durch Blüthen weht" hat wieder viel Liebliches; die freundlich fließende Melodie wird durch auf- und niederschaukelnde Sechszehntheiltriebe im $^{6}/_{8}$ Takte lebhaft umspielt. 4. „Barcarole" mit Chor ad libitum, zu dem Lustspiele „Charlotte Mardyn", gedich-

tet von A. Cosmar, artig und munter. — Diese Lieder gehören unstreitig zu des Componisten vorzüglichsten.

„Drei Duette. Op. 30. Berlin, bei Bechtold und Hartje. 3 Hefte."

Das erste Heft enthält: „O komm zu mir", Gondellied von Geibel, für zwei Soprane oder für Sopran und Baß gesetzt mit sehr leichter Pianofortebegleitung, sehr hübsch. Das zweite: „Mein Herz ist im Hochland", einen schottischen Gesang, in den kurzen Sechszehntheilanfängen der Melodie, die sich auf einen längern Ton ziehen, nach Art schottischer Weisen, nur nicht in altschottischer Skala und Modulation, gut geführt und sehr ansprechend. Das dritte Heftchen giebt ein kurzes Frühlingsgedicht von A. Fischer: „In den Thälern laut erschallt's", am besten von zwei Sopranstimmen zu singen.

„Held Friedrich zog mit seinem Heer. Patriotisches Lied von J. M. Firmenich. Berlin, bei Schlesinger."

Der Baß singt vor, der Chor akkompagnirt und singt dazwischen. Volksmusik.

„Sechs Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 33. Berlin, bei Schlesinger.

Im ersten Hefte erhalten wir ein Nachtlied, gedichtet von E. Geibel: „Der Mond kommt still ge-

gangen", u. s. w. Die Stimmenführung giebt so viel Helldunkel, als es der Mondenschein liebt, und das Ganze so viel Sanftes und Sehnsüchtiges, als es Mondfreunden gefällt. Nr. 2. Der Deserteur: „Zu Straßburg auf der Schanz" ist oft in Töne gebracht, auch vierstimmig und gewöhnlich für Männergesang. Hier nehmen selbst Frauen an dem Loose des armen Schwimmers Antheil, wodurch es etwas Eigenes erhält, wie durch den Taktwechsel und die tragische Grundlage, welche durch Rhythmisirung und Textwiederholung einen besondern fein komischen Anstrich genommen hat, der für diese Behandlung am rechten Orte steht. Nr. 3. Rheinländisches Wiegenlied, von J. M. Firmenich (in rheinischer Mundart), musikalisch ein einfacher, durch die Stimmenführung etwas geputzter Ländler. Nr. 4 beginnt das zweite Hefte mit dem bekannten: „So viel Stern' am Himmel stehen", einfach und anmuthig, weshalb es in seiner spielenden oder naiven Trauer, die immer einem andern, als den Sängern anzugehören scheint, zu den Lieblingen des gesanglustigen Publikums gehört. Nr. 5 ist das hübsche Kinderliedchen: „Hopp, hopp, hopp! Pferdchen, lauf Galopp!" munter und leicht scherzhaft. Nr. 6. Allemannisches Volkslied: „Mei Dirndel is harb auf mi" u. s. w. in Ländlerweise mit angefangenem Lala und drei Brummstimmen.

„Maurisches Ständchen, Gedicht von Gr. v. B., für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre componirt ꝛc. Berlin, bei Bechtold und Hartje."

Die Warte des Grafen von Bronikowsky passen für jedes zärtliche Ständchen in Nord und Süd. Die Musik ist auch nicht eben afrikanisch, wenngleich ein wenig fremdartig, was dem leicht Anmuthigen vielleicht noch einen Reiz mehr verleiht.

„Coeur König, Gedicht von A. Kopisch, für vier Männerstimmen ꝛc. Op. 36. Berlin, bei Schlesinger."

Dieser Scherz, der auch dem Wortinhalte nach einer allgemein zusagenden Pointe sich erfreut, hat durch das Recitativische des zweiten Basses, der im Solo eine wichtige Rolle spielt und durch das Antworten des Chores etwas Dramatisirtes, und in der Art der Musik etwas leicht Motettenartiges erhalten, worin die großväterlichen Textwiederholungen das Komische vermehren und ihm zu einem verbreiterteren Antheil der Hörer und des Vortragenden verhelfen. Das derb Komische, so bald es nicht zu stark über die Schnur haut, macht immer mehr Glück, als das fein Komische, weil bei dem Letzten das dabei Vorauszusetzende sich nicht überall vorfindet.

„Fünf Lieder. Op. 34. Dresden, bei W. Paul.“

1. Die wunderholde Maid, von W. Osterwald, zwischen Freude und Schmerz schwebend. 2. Das Mädchen von Juda, wird durch die zweite Hälfte der Composition sehr ansprechend. 3. Abschied, von Rob. Burns, übersetzt von Freiligrath, ist schön und vor den andern ausgezeichnet. 4. Die Rose, als Gedicht nicht viel werth, als Composition gefällig und ansprechend.

„Gesang der Brautjungfern bei Ueberreichung des Kranzes. Op. 37. Nr. 1. Berlin, bei Schlesinger.“

Ein sehr freundliches und jungfräuliches Lied, das seinen Zweck überall erreichen wird. Mit der ursprünglichen Instrumentalbegleitung mag es nur noch angenehmer wirken; es thut aber das Seine auch mit bloßer Klavierbegleitung. Der kleine und sehr leichte zweistimmige Choranhang ist zwar ad libitum; es ist aber doch besser, wenn er gesungen wird.

In Berlin schrieb Kücken noch die Oper: „Die Flucht nach der Schweiz“ (Text von dem bekannten dramatischen Schriftsteller Carl Blum), welche mit größtem Erfolge in einem Winter vierzehnmal im königlichen Hoftheater zu Berlin und außerdem in Hamburg, Breslau, Mannheim, Schwerin und vielen anderen Orten aufgeführt wurde. Der Bericht der All-

gemeinen Musikalischen Zeitung über die erste Vorstellung enthält u. A. Folgendes: „Die Flucht nach der Schweiz ist von Carl Blum nach dem Französischen recht wirksam gedichtet. Die Musik des bekannten und beliebten Liedercomponisten Friedrich Kücken ist recht fließend, leicht natürlich und melodisch, auch gut instrumentirt, mehr im Lieder-, als im Operettenstyl gehalten, zuweilen daher musikalisch breiter ausgeführt, als die Bühne es zuläßt, im Ganzen jedoch recht gelungen. Der Beifall war ungetheilt und sehr lebhaft, da der hier schon länger anwesende Componist viele Freunde zählt, welche denselben auch durch Hervorruf auszeichneten.“ Gehen wir nun das Werk kurz durch.

Die in dieser Operette handelnden Personen sind: Waldeck, Dorfrichter (Baß); Hedwig, dessen Tochter (Sopran); Elsbeth (Alt oder Sopran); Ursus Sömmering, ein Bauer (Tenor); Rodolfo, sardinischer Officier (Tenor); Chor der Soldaten.

Die Tonstücke des Werkes sind folgende:

Im ersten Akte: die Ouvertüre, die zuvörderst ein unwiderlegliches Zeugniß giebt von einem völligen Vertrautsein mit Allem, was zur Anlage und Durchführung eines solchen Tonstückes wesentlich gehört. Sie ist nicht nur in Harmonieverbindung und Instrumentation, sondern auch ihrem ganzen Inhalt und Cha-

rakter nach so tüchtig und erfahren, daß einer so trefflichen Arbeit unzweifelhaft gar manche redliche Anstrengungen eines kräftigen Fleißes vorangegangen sein mußten, bevor mit solcher Sicherheit und Abrundung ein Orchesterwerk, wie dieses, zu Stande gebracht werden konnte. Sie beweist aber noch außerdem, daß unser mit Recht gefeierter Tondichter keineswegs blos zu denen gehört, die in der Schule der Kunst, sondern auch des Lebens und der Sitte, nicht blos im Gefühl, sondern auch im Verstande gehörig durchgebildet sind.

Nr. 1. Introduktion und Lied (Moderato, $^3/_4$, D dur). Hedwig erscheint auf einem Felsen im Hintergrunde und singt fröhlich Lala, was von den Hörnern nachgeahmt wird. Ihr frischer, einfacher Gesang: „Hier in Gottes freiem Garten schlägt so froh die freie Brust", muß allgemein ansprechen, wenn er leicht und mit Anmuth vorgetragen wird. Schelmisch gesteht sie sich, daß es nicht die Alpenrosen sind, die sie auf die Berge locken, sondern daß sie gekommen ist, einem armen, flüchtigen Soldaten sein Mahl zu bringen. Ihr wiederholter Ruf: „Soldat, Soldat!" hat endlich Erfolg, der sehnlich Gesuchte erscheint.

Nr. 2. Im Andante con moto, begleitet von Klarinette und vom Streichquartett, singt Hedwig:

Gern willst du wissen, wer ich bin;

Laß meinen Namen mich bewahren;
Ach, brächte er dir nur Gewinn,
Du solltest ihn sogleich erfahren.
Ich suche dich in Bergesgründen,
Mein Herz weiß deine Spur zu finden;
Du sagst, du kannst nur mein gedenken,
Wozu uns noch den Namen schenken?
Doch käme je der Augenblick,
Wo du vergäßest, was ich that,
An mein Versprechen denk' zurück!
Dann nenne ich dir meinen Namen.

Nr. 3. Im durchaus begleiteten Recitativ (Adagio, 4/4) schwört Rodolfo seiner Wohlthäterin ewige Dankbarkeit zu. Ein kurzer Satz, feierlich und innig.

Nr. 4. Duett zwischen Hedwig und Rodolfo, das mit den Worten beginnt: „Wir müssen gehen, wir sind bewacht." Nach dem Versprechen, vor der Nacht sich wiederzusehen, trennen sie sich und gehen Beide nach verschiedenen Seiten ab. Dann kommen Waldeck und Redly, die Flüchtigen suchend.

Nr. 5. Recitativ und Arie (Allegro, 3/4, F dur). Ursus Sömmering hat die Entdeckung gemacht, daß Hedwig sardinische Soldaten liebt, und singt in komischer Wuth seine Entrüstung und Verzweiflung darüber; ein ergötzlicher und sehr wirksamer Sang.

Nr. 6. Duett (Allegro, 4/4, D dur). Den geliebten Rudolfo zu retten, ist Hedwig zurückgekehrt und mahnt ihn zum Aufbruch. Vergebens dringt sie in ihn, den Ort zu verlassen, wo ihm Gefahr drohe und ihr ganz zu vertrauen; ihr antwortend singt Rodolfo traurig und hoffnungslos:

Nein, mich verfolget Mißgeschick.
Dein Rettungsplan bringt nicht Gewinn,
Reißt dich mit in's Verderben hin, u. s. w.

Dringender und ängstlicher wiederholt Hedwig ihre Mahnung; umsonst, Rodolfo rührt sich nicht und bald zeigt sich die Gefahr.

Nr. 7. Ensemble-Quartett mit Chor (Allegro molto, 4/4, A moll). Waldeck kommt mit Ursus und den Soldaten, die Liebenden sind gefangen. An dem lebensvollen, wirksamen Quartett ist besonders die geschickte Stimmenführung und die geschmack- und charaktervolle Instrumentation zu loben. Ursus tritt hier klüglich versöhnend und vermittelnd auf, was auch in der Musik fein und sinnig angedeutet wird. Auf seine Anfrage, was mit den Beiden anzufangen sei, singt Waldeck folgenden Bescheid: „Mein Haus soll ihr Gefängniß sein. Um noch vor Nacht dort anzulangen, Soldaten, eilt, sie beide zu begleiten." Pflichtschuldigst wiederholen die Soldaten den letzten Befehl. Nun singt

Ursus sein Bedenken: „Erwägt! so ein armes schüchtern Frauenzimmer laßt Ihr durch unser Militär begleiten? solch' Aufsehn, Vater, macht die Sache schlimmer. Mir gebt das junge Mädchen, und mein Wort, ich führe sie an den bestimmten Ort." — „Fürwahr, singt Waldeck für sich, der Junge hat so Unrecht nicht. Der Anstand wird hierbei zur Pflicht." Und im Recitativ modificirt er seinen Befehl dahin: „Nun wohl, du führest sie; ihr nehmt dafür den Andern." Ein gefälliger, klingender Ensemblesatz im muntern Sechsachteltakt und Allegro beschließt diese interessante und wirksame Nummer. Darauf folgt noch in

Nr. 7. A. ein pikanter, origineller Marsch (F dur, $^4/_4$).

Der zweite Aufzug wird eingeleitet durch ein kurzes Orchesterspiel (Adagio, $^4/_4$, E dur); dann rollt der Vorhang auf und Elsbeth singt im Adagio, $^4/_4$, Es dur (Nr. 8) eine liebliche Cavatine, deren süßmelodischer, elegischer Charakter dem Inhalte ganz angemessen ist.

Nr. 8. B. Romanze (Moderato, $^4/_4$, H moll). Elsbeth singt in weichen, sanftklagenden Tönen:

Ueber die Berge bin ich gezogen;
Glänzte kein Stern, kein Sonnenstrahl;
Hörte von Ferne den Reigen erklingen,

Hörte die Glöcklein hell im Thal.
Fröhliche Lieder schallten herüber,
Und wie mit Heimweh zog's mich hieher;
Pochte erst schüchtern an die Thüre,
War mir um's Herz doch so bang und so schwer!
Doch an der Freundin treu klopfender Brust
Schwindet die Sorge, lächelt die Lust.
Dort in der Heimath ward mir so traurig,
Ward mir so weh, so weh, so bang!
Hörte nicht mehr des Liebsten Stimme
Und seiner Zither süß lispelnden Klang.
Liebe, nur Liebe glühte im Herzen,
Hoffnung und Sehnsucht trieb mich hinaus;
Pochte vergebens an die Thüre,
Ach, der Geliebte trat nirgends heraus u. s. w.

Diese köstliche Romanze, unstreitig eine der gelungensten Gesangpièçen der Operette, zeichnet sich besonders durch frische, fließende Melodie, geist- und geschmackvolle Instrumentation und jene lyrische Gefühlsinnigkeit aus, die einem solchen Sange das echte Colorit verleiht.

Nr. 9. Arie (Allegro moderato, $4/4$, C dur), die durch ihren naiven Humor ungemein effektuiren muß. Der wackere Dorfrichter wünscht sich Glück dazu, daß es ihm gelungen ist, mit Einem Schlage zwei Gefangene zu machen. „Nehmt heute mir die Freude nicht

übel", singt er ganz vergnügt, „ich bin so fröhlich und wohl auf, als Josua, der nach der Bibel einst die Sonne hielt in ihrem Lauf."

Nr. 10. Terzett (Allegro con moto, $^3/_4$, G dur) zwischen Waldeck, Ursus und Hedwig, ein freundlicher, liebenswürdiger Gesang, der durch die drolligen Einfälle des Ursus gewürzt wird.

Nr. 11 und 11. B. Lied und Cavatine des Rodolfo. Beide Nummern athmen jene sanfte Schwermuth, die dem Charakter des Rodolfo eigen ist.

Nr. 12. Duett (Andante con moto, $^4/_4$, A dur). Rodolfo ist frei und Hedwig singt beim Scheiden zu ihm:

So ziehet in ferne Lande.
Die Sterne leiten euer Glück;
Die Freundschaft schlang so süße Bande;
O, denkt der schönen Zeit zurück.

Ihr antwortend singt Rodolfo:

Ich soll dich meiden, muß dich fliehen!
Zum Angedenken reiche mir
Dieß kleine Blumensträußchen hier.

Der zartinnige, gemüthvolle Wechselgesang schließt etwas schwermüthig, aber der Situation ganz angemessen, mit dem leise hingehauchten: „Vergiß mein nicht!" der Liebenden.

Nr. 13. Im Allegro, $^4/_4$, C dur, singt der wackere, edelmüthige Ursus:

Um euch zur Heirath zu entschließen,
Bedarf's nur einer Kleinigkeit.
Was Bas' und Oheim hinterließen,
Ich geb' es willig und bereit.
Was thu' ich mit dem Gold'?
Mir ist die Lust vergällt; (zieht die Papiere aus der Tasche.)
Die schwerste Bürde schier,
Die Erbschaft halt' ich hier.
Das Mädchen glücklich einst zu wissen,
Ist all' mein Sinnen, all' mein Denken.

Der Componist läßt auch in diesem Liede das Melodische durchaus vorwalten, was wir nur billigen können, nimmt den Charakter des Ursus überhaupt nicht derb komisch, sondern mehr treuherzig besonnen, in sich getröstet durch das Bewußtsein, das Glück des Mädchens zu fördern.

Im Finale (Nr. 14) findet die Liebesgeschichte nach mannichfach spannenden Verwicklungen das erwünschte Ende. Die Liebenden werden vereinigt und singen nun mit den Uebrigen im Allegro, $^3/_4$, B dur:

Vater Waldeck ist so gut,
Läßt, nicht länger aufzuhalten,

Milde statt der Strenge walten,
Als ein ächtes Schweizerblut u. s. w.

Der Chor stimmt in die allgemeine Freude ein und singt zum Schlusse:

Ja, beim frohen Hochzeitmahl
Kreis' im Jubel der Pokal. —

Von dieser trefflichen Operette ist ein vollständiger Klavierauszug in der Schlesinger'schen Musikhandlung zu Berlin erschienen, der für gesellschaftliche Unterhaltung um so willkommener sein wird, als meistens Lieder, Cavatinen, Romanzen und Duette den Inhalt des Singspiels ausmachen.

Im Jahre 1841 ging Kücken nach Wien, woselbst er einen halbjährigen Aufenthalt dazu benutzte, um bei dem berühmten Kontrapunktisten Sechter Kontrapunkt und Fuge zu studiren. Von da beabsichtigte er, sich nach Paris zu begeben, nahm jedoch auf die Einladung eines Freundes, des Präsidenten Roth in Teufen bei St. Gallen, seinen Weg durch die Schweiz. In diesem schönen Lande behagte es ihm so sehr, daß er ein ganzes Jahr dort verweilte. In diese Zeit fallen viele Compositionen für gemischten Chor und Männergesang, darunter besonders das schweizerische Vaterlandslied: „Auf, auf, ihre freien Söhne!“ welches zu dem

eigentlichen Nationallied der Schweizer geworden ist, gerade wie es sein „Held Friedrich“ in Preußen wurde. — Ebenso componirte er auch die Sonate in G dur, für Violoncello und Klavier, sowie das bekannte Terzett für Sopran, Tenor und Baß mit Chor: „Die sanften Tage“, von Uhland *), welches er dem jetzt regierenden Großherzog von Mecklenburg-Schwerin dedicirte, und worauf dieser ihn zu seinem Hof-Componisten ernannte. Als bemerkenswerth ist bei diesem Terzett hervorzuheben, daß dasselbe an Einem Tage componirt und in Stimmen geschrieben wurde, (die Partitur holte man nämlich bogenweise bei ihm ab), und dadurch ward es möglich, dasselbe schon am Abend des andern Tages, an welchem ein Konzert stattfand, zur Aufführung zu bringen.

Wo sich drei Stimmen der oben bezeichneten Gattung zusammenfinden, die, mit gutem Klange gesegnet, sich mehr für ruhig getragenen Gesang und brillante Rouladen eignen, da werden diese „sanften Tage“ mit dem schönsten Behagen genossen werden. — Die Form des Kanons ist glücklich gewählt, um nach einem kurzen, angemessenen Vorspiel den Eintritt der Stimmen vortheilhaft zu gestalten und dem anmuthigen Motiv

---

*) Op. 43. Dresden, bei W. Paul.

Eingang zu verschaffen. Wo der Sopran die Führung der Melodie übernimmt, tritt der sehr zurückgehaltene und einfach behandelte Männerchor hinzu. Der Componist bezeichnet auf dem Titelblatte diesen Chor als willkürlich (ad libitum), da er doch gleich nach seinem ersten, blos begleitenden Eintritt völlig selbstständig, ohne die Solostimmen, ja selbst mit neuen Worten, die erst dann von den Solostimmen wiederholt werden, erscheint. Unserer Ansicht nach würde die Ausführung der herrlichen Composition durch das Wegfallen des Chores bedeutend an Reiz und Wirkung verlieren.

Was die Behandlung des Gedichts überhaupt betrifft, so läßt sich nicht läugnen, daß der Hauptgedanke überaus gefällig und wohlthuend hervortritt und Form und Kolorit dem Ganzen angemessen erscheinen. Die Musik ist ein so schönes und wohlgelungenes Kunstganzes, daß sie mit vollem Recht unter die vorzüglichsten Gesangcompositionen der neueren Zeit gezählt werden muß.

Im Jahre 1843 leitete unser Tondichter auf ergangene Einladung die beiden großen Musikfeste in Teufen und St. Gallen und gründete an erstgenanntem Orte in Gemeinschaft mit dem erwähnten Präsidenten Roth einen Gesangverein, der sich bald einen solchen Namen in dem Kanton erwarb, daß selbst die hohe Geistlichkeit

die Schullehrer aufforderte, sich dahin zu begeben, um den Gesangübungen beizuwohnen, welche in kurzer Zeit so außerordentliche Resultate geliefert hatten.

Von da ging er nach Paris, wo er seine treffliche Oper: „Der Prätendent" schrieb. In Paris verkehrte er hauptsächlich mit Halévy, und der Umgang mit diesem geistvollen und kenntnißreichen Tonsetzer übte den vortheilhaftesten Einfluß auf seine künstlerische Bildung aus. Heinrich Heine, der ungezogene Liebling der Musen und Grazien, der gegen seine deutschen Landsleute nicht eben allzu liebenswürdig war, hatte eine solche Zuneigung zu unserem Tondichter gefaßt, daß er täglich mit ihm verkehrte und manche heitere Stunde in seiner Gesellschaft verlebte. — Auf den Wunsch des Musikverlegers Schlesinger in Berlin hatte Heine zehn Lieder eigens für Kücken gedichtet und jenem das Recht eingeräumt, dieselben auf zehn Jahre als Eigenthum zu betrachten. Als Honorar erhielt Heine fünfhundert Franken vom Verleger. Einige dieser Lieder sind inzwischen in seinen Gedichtsammlungen erschienen.

In Paris war schon früher ein großer Theil der Lieder und Quartette unseres Tondichters (bei Brandus, Text in französischer Uebersetzung,) erschienen und diese Compositionen hatten sich dort, wie früher die

Schuberth'schen Lieder, allgemein Bahn gebrochen. Später erschien sogar ein ganzes Album Kücken'scher Lieder. Auch hatte unser Künstler das Vergnügen, in einem großen Konzert für die Armen das obenerwähnte Terzett unter der Direktion des Dr. Franz Lißt in ausgezeichneter Aufführung und mit außerordentlichem Beifall vortragen zu hören. Zu dieser Zeit schloß er auch mit einer englischen Musikhandlung einen Kontrakt, der noch heute seine Geltung hat und nach welchem seine sämmtlichen Compositionen zugleich für England in London erscheinen.

Nach einem mehrjährigen gewinnbringenden Aufenthalt in Paris kehrte er nach Deutschland zurück und begab sich zunächst nach Stuttgart. Hier fand er die geeignetsten Kräfte für seine Oper und zugleich das bereitwilligste Entgegenkommen und die Geneigtheit der königlichen Intendanz, dieselbe in Scene zu setzen. Er selbst leitete die Proben und die erste Aufführung, welche am 21. April 1847 stattfand. Die Oper fand eine glänzende Aufnahme, der Beifall wollte nicht enden, Componist und Darsteller wurden zum Oefteren gerufen und es dürfte auch in der That schwer sein, reizendere Melodien zu erfinden, als es Kücken in seinem „Prätendenten" gelungen ist.

Darauf reiste er nach Hamburg, wo er ebenfalls

die Oper einstudirte, und auch dort wurde sie mit dem größten Beifall neunmal kurz hintereinander aufgeführt und erregte, was in Hamburg lange nicht geschehen war, wirkliche Sensation. Während der Meister in Hamburg einen glänzenden Triumph feierte, gelangte sein Werk, und zwar an demselben Abende, wo es zum ersten Mal in Hamburg aufgeführt ward, am Geburtsfeste der Königin in Berlin zur Darstellung. Allein wegen der mangelhaften Besetzung hatte es dort nicht den gleichen Erfolg; auch kann nicht geläugnet werden, daß die mannigfachen Schwierigkeiten bei der Besetzung dieser Oper ihre Aufführung vielen Bühnen unmöglich machen.

Dem Texte liegt folgende Fabel zum Grunde.

Madame L'Hopital, die Gattin des Postmeisters in Nonancourt, einem Städtchen in der Bretagne, erhält von unbekannter Hand aus Paris folgenden Brief: „Madame! Ein Menschenleben steht in Gefahr. Noch mehr, das Leben eines jungen, edlen und unglücklichen Fürsten. Jakob Stuart, der rechtmäßige Erbe von Englands Thron, ist heimlich und verkleidet von Bar-le-Duc abgereist, um sich in St. Malo einzuschiffen und von seinem Reiche Besitz zu nehmen. Er wird kurz nach Empfang dieses Briefes bei ihnen eintreffen; doch auch seine von dem englischen Gesandten Lord Stairs

gedungenen Verfolger, die den Auftrag haben, den Unglücklichen todt oder lebendig aufzuheben und so an seinem Vorhaben zu hindern. Madame! Man kennt am Hofe unseres Königs Ihren edlen Charakter und Ihre Entschlossenheit, und man wird es gern sehen, wenn Sie den edlen Fürsten retten und zu seiner Flucht behülflich sind." — Dieses Ereigniß kommt Fräulein Cecile, der Nichte genannter Frau, und Herrn Emile, ihrem Vetter, sehr gelegen. Beide lieben sich nämlich. Nur will Cecile noch nicht heirathen, aus zweierlei Gründen. Einmal, weil ihr Vetter noch zu eifersüchtig ist, und sodann — weil er noch kein Menschenleben gerettet hat.

An dem Prätendenten findet sich nun Gelegenheit für Emile, die letztere Bedingung zu erfüllen, jenen den Nachstellungen zweier englischer Schiffskapitäne, die ihn in ihre Gewalt zu bekommen trachten, zu bewahren und nach England hinüberzuschaffen. Die Engländer werden getäuscht, der eine in die Stube eingeschlossen, der andere in einem Korbe in die Höhe gezogen, wo Beide so lange aushalten müssen, bis ihr Schiff von einem andern für den Prinzen bestimmten in Grund gebohrt worden ist. Der Prinz reist ab, und Cecile giebt ihrem Vetter die Hand, weil er zur Rettung jenes beigetragen hat; von der Eifersucht wird abstrahirt. —

Ein streng kritischer Blick auf diese Fabel möchte freilich Mancherlei auszusetzen finden. Die Hauptperson, der Prätendent, wird durch Andere gerettet, nicht durch eigene Thatkraft. Er ist erst auf dem Wege zum Handeln. Seine Thaten und Gefahren liegen hinter dem Vorhange und jenseits des Kanals. Die Gefahren, welche ihm in der Oper begegnen, erregen keine Furcht, denn wir sehen ihre Beseitigung voraus. Auch manche Motive sind zu gemacht, um nicht als unwahrscheinlich zu gelten. Das Hinderniß der Vereinigung der beiden Liebenden liegt in der Eifersucht Emile's und in der sonderbaren Grille des Mädchens, der Geliebte soll erst ein Menschenleben retten. Wird sie, wenn sich keine Gelegenheit dazu findet, eine alte Jungfer werden wollen? Gewiß nicht. Ihre Aeußerungen alle beweisen, daß, wenn ihre Forderung nicht nächstens erfüllt wird, sie Emile doch heirathen wird. Aber die Gelegenheit kommt. Er rettet und die Heirath findet statt.

Auch die beiden Engländer, deren Vorhaben Antipathie und Furcht für den Prätendenten erregen soll, bringen diese Wirkungen nicht hervor, weil sie als komische Charaktere interessiren und man von vornherein weiß, daß sie ihren Zweck nicht erreichen werden. Und noch mehrere dergleichen Ausstellungen wären von der strengen Kritik, blos auf das Skelett der Handlung ge-

sehen, zu machen. Allein man weiß, daß von solchen Mängeln des Planes wenige dramatische Stücke überhaupt, und Operntexte nun vollends gar selten frei sind, und daß über viele derselben bei der Ausführung auf der Bühne hinweggesehen wird, zumal wenn interessante Einzelnheiten darin unterhalten. Der Postschreiber Levrault ist ein interessanter Mann — wenn er gut dargestellt wird — gut in die Intrigue verflochten. Die beiden Engländer sind gleichfalls pikant skizzirt. Cecile liefert ein interessantes Mädchenbild u. s. w. Und so darf man im Allgemeinen wohl behaupten, daß der Text nicht besser und nicht schlechter ist, als viele, die Jahr aus Jahr ein gegeben werden.

Die Musik anlangend, so lag es keineswegs in den Intentionen Kücken's, ein gelehrtes, tiefsinniges Werk zu schreiben, sondern er wollte die leichte Anmuth und den gefälligen Charakter der Franzosen mit der deutschen Innigkeit und Gründlichkeit verbinden. Damit ist die Musik in ihrer Totalität bezeichnet und zugleich der Standpunkt gegeben, von dem aus sie beurtheilt sein will.

Die Ouvertüre (E dur) hat mehrere sehr schöne einleitende Motive und zeichnet sich im Allegro, wenn nicht durch Neuheit der Ideen, doch durch gefällige Leichtigkeit und melodischen Wohllaut aus.

Die Introduktion beginnt mit einem Chore der Hochzeitgäste, deren gegenseitige Aufmunterung zu Tanz, Gesang und Jubel von einer lebhaften, freudehüpfenden Melodie vortrefflich ausgedrückt wird.

Die Arie Levrault's, $^3/_8$, F moll, F dur abwechselnd, preist in anmuthiger, symmetrisch sich fortbewegender Ländlermelodie die Reize der Stadt Paris. Wenn sie, wie der Componist vorschreibt, mit Uebertreibung des Ausdrucks gesungen wird, kann man den mürrischen Charakter des Postschreibers gut gezeichnet finden, vorausgesetzt, man läßt den Anspruch des charakteristischen Elementes der Zeit dabei fallen. Denn das Stück spielt im Jahre 1715, wo die Töne eigentlich Perrücken und Zopf tragen mußten. Nach kurzem Zwischensatze rundet die Wiederholung des ersten Chores die Introduktion gehörig ab.

Die darauf folgende Arie Emile's (F dur, $^4/_4$) ist gediegen und characteristisch im Ausdrucke, was sich namentlich in verschiedenen sorgfältig deklamirten Stellen bemerkbar macht. Dabei ist sie dankbar für den Sänger, auch stets, wie überhaupt die ganze Oper, wohlgefällig dem Ohre.

Es folgt ein großes Duett zwischen Cecile und Emile, dessen Schlußsatz besonders interessant dadurch wird, daß beide Stimmen Melodien singen, die sich

rhythmisch durchaus von einander unterscheiden und doch ein faßbares Gesammtbild geben.

Das Terzett Nr. 4, Cecile, Madame L'Hopital, Emile, später durch der beiden Engländer Auftreten zum Quintett übergehend, zeugt von großer Gewandtheit des Componisten im mehrstimmigen polyphonen Satze der Singstimmen.

Aus dem Gesange des Engländers Grogcantine (Nr. 5), welchen der Dichter als eine Barkarole behandelt, aber mehr in Arienform durchkomponirt sich gedacht haben mag, hat der Componist ein Seemannslied von drei Strophen gemacht. Hierdurch sind auf dieselbe Melodiephrase sehr heterogene Gedankenphrasen gekommen. Diesem Widerspruch zwischen Wort- und Tonvorstellung begegnen wir mehrmals in dem Liede, das übrigens sehr schön erfunden und charakteristisch genannt werden kann.

Aus dem Finale des ersten Akts leuchtet ganz besonders die hohe Befähigung Kücken's für ächte dramatische Musik hervor. So singt z. B. der alte, phlegmatische Postmeister L'Hopital: „Ach! welch ein Tag voll Qual und Plage, o wäre der nur erst vorüber!" In dieser Stelle ist der Phlegmatikus vom Componisten gezeichnet, wie er sich in der bezüglichen Situation seinem Wesen nach äußern muß.

Es würde zu viel Raum in Anspruch nehmen, wollten wir weiter Nummer für Nummer der beiden anderen Akte, wenn auch noch so kurz besprechen. Wir glauben, mit den wenigen Bemerkungen angedeutet zu haben, welchen Standpunkt die Musik einnimmt. Die Oper enthält von Anfang bis zu Ende reizende, oft recht pikante Melodien, und deshalb hat auch der Klavierauszug *) viele Freunde, ja die ganze Dilettantenwelt gewonnen.

Im Jahre 1851 verheirathete sich Kücken mit einer jungen, liebenswürdigen Mecklenburgerin aus einer angesehenen Beamtenfamilie, einer geborenen Drümmer, und nahm seinen Wohnsitz in Berlin. Doch noch in demselben Jahre wurde unser Tonkünstler, der sich bei der Aufführung seines „Prätendenten" in Stuttgart auch als äußerst tüchtigen Dirigenten bewährt hatte, für die dortige königliche Hofbühne ganz gewonnen, wo er seitdem, mit Lindpaintner koordinirt, zur allgemeinsten Zufriedenheit wirkt.

Schon im Jahre 1846 erhielt er von dem Könige

*) „Der Prätendent". Romantisch-komische Oper in drei Akten, von C. P. Berger, Musik von Fr. Kücken. Vollständiger Klavier-Auszug vom Componisten. Leipzig, bei Fr. Kistner.

von Württemberg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft mit dem Bande des Kronordens, sowie 1854 von dem Könige von Hannover die große Ehrenmedaille für Kunst und Wissenschaft mit dem Bande.

Kücken steht noch zu sehr in der Mitte seines Wirkens, als daß seine Verdienste jetzt schon nach allen Richtungen gewürdigt und gewogen werden könnten. So viel aber steht als Thatsache fest, daß er sich in der musikalischen Welt einen ehrenvollen Namen erworben hat, und man darf mit Recht sagen: Er ist ein berühmter Componist. Diese Berühmtheit ist aber ganz verschieden von derjenigen, die sich durch eine günstige Stellung, durch Zeitungen und andere Mittel erringen läßt: die Berühmtheit Kücken's ist eine natürliche Folge der Beliebtheit und großen Verbreitung seiner Werke.

Das Lied ist unstreitig in poetischer und musikalischer Hinsicht eine der schönsten Blüthen deutschen Geistes, auf die wir stolz zu sein vorzugsweise ein Recht haben. Schuberth, Kreutzer und Kücken sind es, die das deutsche Lied auf die Stufe der künstlerischen Vollkommenheit brachten, wie wir es jetzt besitzen.

Kücken erhielt von fast allen Liedertafeln und Gesangvereinen Deutschlands das Diplom als Ehren-

mitglied, was wohl der beste Beweis ist für die großen Verdienste, welche er sich um den deutschen Männergesang erworben hat; und seine Compositionen sind es, womit die meisten Preise bei den Wettsingen der großen rheinländischen Musikfeste, ja selbst bei Musikfesten in Frankreich gewonnen wurden.

Durch den „Prätendenten" ist Kücken in die Reihe der Operncomponisten eingetreten. Diese Oper enthält Sachen von außerordentlicher Wirkung und ist besonders in gesanglicher Hinsicht ein Werk, welches unsern deutschen Componisten als Muster vorgestellt werden darf. Wenn dem „Prätendenten" ein Vorwurf gemacht werden kann, so ist es nur der, daß darin auf den künstlerischen Standpunkt unserer Operisten in so fern zu wenig Rücksicht genommen worden ist, als von denselben sowohl in musikalischer wie technischer Ausbildung das Höchste verlangt wird. Aus dem Grunde ist es auch erklärlich, daß die Oper hauptsächlich da am besten gefiel, wo sie unter des Verfassers persönlicher Leitung war einstudirt worden.

Wiek in seinem bekannten Buche: „Klavier und Gesang" sagt unter der Rubrik „Opernwirthschaft": „Zuvörderst erlaube ich mir die bescheidene Bemerkung, daß die Herren Opern- und Gesangscomponisten zu wenig, namentlich vom Sologesang verstehen. Es sei

mir erlaubt, beispielsweise einige unserer noch lebenden Kapellmeister, die zu den Ausnahmen gehören, mit Anerkennung zu nennen. Es sind dies: Kücken in allen seinen Compositionen, Reissiger desgleichen und Spohr, besonders in seinem Oratorium „David."

Es ist ganz irrig, wenn gewisse Leute glauben machen wollen, Kücken würfe seine Compositionen nur so leicht auf's Papier hin. Allerdings wird der melodische Gedanke später fast nie von ihm geändert; aber bei der Ausführung experimentirt er wie es Heinrich Heine mit seinen Poesien that. Je natürlicher und leichter eine Composition erscheint — ein Jeder muß glauben, es auch so machen zu können — je größer war vielleicht die Mühe, die sich der Autor damit gegeben. Nur ungern trennt sich Kücken von einer neuen Composition, ändert und bessert an einem Manuskript mit möglichster Sorgfalt; dann läßt er es längere Zeit liegen, um, wenn er es wieder zur Hand nimmt, unbefangener darüber urtheilen zu können. Hat er es aber einmal an seinen Verleger geschickt, so betrachtet er es wie ein abtrünnig gewordenes Kind und bekümmert sich nicht weiter darum.

Kücken's große Verdienste um das Stuttgarter Theater sind allgemein anerkannt; in künstlerischer Beziehung heben wir noch besonders die Sinfonien

von Beethoven hervor, die unter seiner geistvollen und umsichtigen Leitung stets in möglichster Vollendung und im Geiste des Tonsetzers zu Gehör gebracht wurden. In jüngster Zeit hat sich seine Wirksamkeit in Stuttgart dadurch die freudigste Anerkennung erworben, daß er den Mendelssohn'schen Paulus unter Mitwirkung des Vereins für klassische Kirchenmusik in Stuttgart zur Aufführung brachte. Nur durch diese Verbindung mit dem Theaterchor war es möglich die großartige Aufführung zu bewerkstelligen, für welche sich Kücken den wärmsten Dank aller Musikkenner erworben hat, und es liegt die gegründete Hoffnung vor, daß auch für die Folge, nachdem einmal diese Verbindung angebahnt worden, häufig ähnliche große Werke zur Aufführung gelangen werden.

Vollständiges Verzeichniß im Druck erschienener Compositionen von Friedrich Kücken, nach der Opus-Zahl geordnet, mit Angabe der Dichter und des Textes bei Gesangcompositionen, ferner der Tonarten, der Verleger, der Preise und der vorhandenen Arrangements.

Opus 1. Fünf deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. 12½ Ngr. Hamburg, Schuberth & Comp.

Nr. 1. Lied in der Fremde: „Einsam? nein, das bin

ich nicht." — Nr. 2. Sehnsucht: „Wenn ich ein Vöglein wär'" — Nr. 3. Da drüben: „Da drüben überm Walde." — Nr. 4. Treue im Wechsel: „Herz, was treibt dich rastlos immer." — Lieb' Annchen: „Ein Lämmchen weiß wie Schnee", von Kind.

Opus 2. La bagatelle. Rondino für Pfte, in Es. 1/3 Thlr. Hamburg, Schuberth & Comp.

Opus 3. Loreley. Ballade von H. Heine, für eine Baßstimme mit Pfte. 12 1/2 Ngr. Hamburg, Niemeyer.

„Ich weiß nicht, was soll es bedeuten."

Opus 4. Introduktion und Polonaise brillante für Pfte, 4händig, in D. 1/2 Thlr. Hamburg, Schuberth & Comp.

Opus 5. Fehlt.

Opus 6. Kriegsgesang für 4 Männerstimmen mit Pfte. 1/4 Thlr. Leipzig, Whistling.

„Die Trommel ruft, die Fahnen winken."

Opus 7. Sonate für Pfte., in Es. 17 1/2 Ngr. Hamburg, Schuberth & Comp.

Opus 8. Drei Duetten für 2 Sopranstimmen mit Pfte. 1/2 Thlr. Leipzig, Whistling.

Nr. 1. Die Fischer: „Es wehen vom Ufer die Lüfte." — Nr. 2. Abschied der Schwalben: „Die Schwalben, ja die Schwalben, beim Hirten sind sie gern",

von Mosen. — Nr. 3. Der Jäger: „O wie schön zum Hörnerklang", von Wedemeyer.

Opus 9. Vier Lieder für eine Singstimme mit Pfte. ½ Thlr. Hamburg, Niemeyer.

Nr. 1. Die Bergstimme: „Ein Reiter durch das Bergthal zieht", von H. Heine. — Nr. 2. Matrosenlied: „Hold Liebchen leb' wohl!" — Nr. 3. Des Försters Töchterlein: „Hör' ich ein Waldhorn klingen." — Nr. 5. Warum: „Ich halte ihr die Augen zu und küß' sie auf den Mund", von H. Heine.

Opus 10. Tragödie. Gedicht in drei Abtheilungen von H. Heine, für eine Singstimme mit Pfte. ½ Thlr. Leipzig, Whistling.

„Entflieh' mit mir und sei mein Weib."
„Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht."
„Auf ihrem Grab da steht eine Linde."

Opus 11. Variations brillantes für Pfte. in F über das Lied: „Hannchen vor allen", von Schneider. ½ Thlr. Leipzig, Whistling.

Opus 12. Zwei leichte und angenehme Sonatinen für Pianoforte mit Violine, oder Flöte, oder Violoncell. Nr. 1, in B. 25 Ngr. Hamburg, Schuberth & Comp.

Opus 13. Zwei Duos concertant in Sonatenform. für Pianoforte und Violine, oder Flöte, oder Violon-

cell. Nr. 1 in A, Nr. 2 in C. à 1 Thlr. 5 Ngr. Hamburg, Schuberth & Comp.

Opus 14. Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pfte. 17½ Ngr. Leipzig, Whistling.

Nr. 1. Schlummerlied: „Alles still in süßer Ruh", von Hoffmann von Fallersleben. — Nr. 2. Wanderlied: „Ich hab' sie in Thränen gelassen", von Kühne. — Nr. 3. Die Erwartung: „Fliege, Schifflein, durch die Rosen des Gestades her vom See", von A....t. — Nr. 4. Altes Liebeslied: „Spazieren wollt' ich reiten." — Nr. 5. Der Kuß: „Die Großmutter spricht: ein Manneskuß sticht", von Maltitz. — Nr. 6. Frühlingsreigen: „Du heller, linder Abendwind", von W. Müller.

Daraus einzeln:

Nr. 1. 2½ Ngr.
Nr. 3. 7½ Ngr.
Nr. 4. 5 Ngr.

Opus 15. Drei Duetten für 2 Sopranstimmen mit Pfte. ½ Thlr. Leipzig, Whistling.

Nr. 1. Ich denke Dein: „Am stillen Hain, im Abendschein." — Nr. 2. Barcarole: „Treibe, treibe, Schifflein." — Nr. 3. Des Morgens in der Frühe: „Des Morgens."

Opus 16. Sonate in G für Pianoforte und Vio-

line, oder Violoncell, oder Flöte. 1 Thlr. 5 Ngr. Hamburg, Schuberth & Comp.

Opus 17. Fünf Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pfte. und ein 3stimmiger Kanon. 25 Ngr. Berlin, Trautwein.

Nr. 1. Lied: „Ach wenn du wärst mein eigen", von Ida Hahn-Hahn. — Nr. 2. Lied: „Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein", von H. Heine. — Nr. 3. Im Mai: „Im wunderschönen Monat Mai", von H. Heine. — Nr. 4. Curiose Geschichte: „Ich bin eiumal etwas hinausspaziert." — Nr. 5. Rückkehr: „Die Rosen blühten, als ich schied", von Licht. — Nr. 6. Canon: „Mädchen, mein Herz ist dein."

Daraus einzeln:

Nr. 1. 5 Ngr.

Nr. 3. 5 Ngr.

Nr. 4. 7½ Ngr.

Nr. 1. 3 mit Guitarre, à 5 Ngr.

Opus 18. Drei Gesänge für eine Alt- oder Baßstimme mit Pfte. und 4 Brummstimmen. 25 Ngr. Mit Pfte. allein ohne Brummstimmen. ½ Thlr. Leipzig, Whistling.

Nr. 1. Herzenswünsche: „O wär' ich doch des Mondes Licht", von Caroline Caspari. — Nr. 2.

Horch, horch: „Horch, horch! was rauschet im waldigen Grün?" von Caroline Caspari. — Nr. 3. Zwiegesang: „Im Fliederbusch ein Vöglein saß", von Reinick.

Daraus einzeln:

Nr. 1 mit Pfte. oder Guitarre. 5 Ngr.

Nr. 2 für Pfte. übertragen von Lührß, in As. 12½ Ngr.

Opus 19. Fünf Lieder und Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pfte. ¾ Thlr. Hamburg, Niemeyer.

Nr. 1. Ave Maria: „Ave Maria! Jungfrau mild", von Walter Scott. — Nr. 2. Frühlingsglaube: „Die linden Lüfte sind erwacht", von Uhland. — Nr. 3. Lied: „Ich saß im Grünen am klaren Bach", von Rellstab. — Nr. 4. Lied: „Du bist wie eine Blume", von H. Heine. — Nr. 5. Allemanisches Lied: „Mi Schatz isch jo schöni", von Licht.

Opus 20. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pfte. ½ Thlr. Berlin, Schlesinger.

Nr. 1. Lied: „O senke nicht den lieben Blick." — Nr. 2. Das Posthorn: „Das Posthorn schmettert, die Peitsche knallt", von Glasbrenner.

Nr. 1 mit Guitarre. ⅓ Thlr.

Opus 21. Drei Duetten für zwei Sopranstimmen oder Alt und Tenor mit Pfte. 1 Thlr. Leipzig, Whistling.

Dieselben einzeln:

Nr. 1. Die Mädchen am Strande: „Wild wogen die Wellen im stürmenden Meer", von Licht. 1/3 Thlr.

Nr. 2. Die Heimkehr: „Halt an mein munter Rößlein", von Licht, nach dem Französischen. 1/3 Thlr.

Nr. 3. Müllerherz: „Dort, wo der Wolke Rosensaum in's Blau der Berge fließt", von Bercht. 1/3 Thlr.

Opus 22. Quartette für Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1 1/3 Thlr. Hamburg, Schuberth & Cmp.

Nr. 1. Soldatenliebe: „Des Morgens, wenn die Hähne krähen." — Nr. 2. Im Walde: „Ruhe, süß Liebchen, im Schatten." — Nr. 3. Der Jäger: „Hinaus in Waldesgrün." — Nr. 4. Das Regenwetter: „Herr Vetter, o Herr Vetter."

Nr. 1—3 für eine Singstimme mit Pianoforte arrangirt. 1/2 Thlr.

Opus 23. Ernste und heitere Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger.

Heft 1. Nr. 1. Herein: „Was lauscht herein zum Fensterlein?" — Nr. 2. Schlummerlied: „Steiget hernieder auf goldner Spur", von A. Müller. — Nr. 3. Blumen und Sterne: „Die Blumen und die Sterne sind mir die ganze Welt", von A. Müller.

— Nr. 4. Lauf der Welt: „An jedem Abend geh' ich aus", von Uhland. 25 Ngr.

Heft 2. Nr. 5. Im Mai: „Im Maien ist's lieblich und schön" — Nr. 6. Lied: „Flieg' Vöglein durch den Böhmerwald", von Ida Hahn-Hahn. $^2/_3$ Thlr.

Nr. 1—6 mit Guitarre in 3 Heften. à $^1/_3$ Thlr.

Opus 24. Die Flucht nach der Schweiz. Operette in 2 Aufzügen von C. Blum. Vollständiger Klavierauszug vom Compouisten. $4^1/_3$ Thlr. Berlin, Schlesinger.

Hieraus einzeln:

Nr. 1. Lied (Sopran): „Hier in Gottes freiem Garten." $12^1/_2$ Ngr.

Nr. 2. Lied (Sopran): „Gern willst du wissen." $7^1/_2$ Ngr.

Nr. 3. Schwur (Tenor): „So wahr am Abendhimmel." 5 Ngr.

Nr. 4. Duett (Sopran und Tenor): „Wir müssen gehn." $^1/_3$ Thlr.

Nr. 5 Arie (Tenor): „Du willst die Wahrheit nicht." $^1/_2$ Thlr.

Nr. 6. Duett (Sopran und Tenor): „O komm! Laß ab." $12^1/_2$ Ngr.

Nr. 7. Ensemble (Quartett mit Chor): „Sie sind in meinen Händen.“ $27\frac{1}{2}$ Ngr.

Nr. 8. Cavatine (Alt): „Ach, wie glücklich waret ihr.“ $\frac{1}{3}$ Thlr.

Nr. 9. Komische Arie (Baß): „Ja endlich ist es mir gelungen.“ $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Nr. 10. Terzett (Sopran, Tenor und Baß): „Dir trau' ich die Gefangnen an.“ $\frac{1}{2}$ Thlr.

Nr. 11. Lied (Tenor): „Du besiegtest früher.“ $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Nr. 12. Duett (Sopran und Tenor): „So ziehet hin in ferne Lande.“ $\frac{1}{3}$ Thlr.

Nr. 13. Lied (Tenor): „Um euch zur Heirath zu entschließen“ $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Nr. 14. Schlußchor (Quintett): „Vater Waldeck ist so gut.“ $\frac{1}{3}$ Thlr.

Daraus mit Guitarre:

Lied: „Hier in Gottes freiem Garten.“ $\frac{1}{8}$ Thlr.
Lied: „Gern willst du wissen.“ $\frac{1}{3}$ Thlr.
Cavatine: „Ach, wie glücklich waret ihr.“ $\frac{1}{3}$ Thlr.
Romanze: „Ueber die Berge bin ich gezogen.“ $\frac{1}{3}$ Thlr.
Duett: „Wir müssen gehn.“ $\frac{1}{3}$ Thlr.
Lied: „Du besiegtest früher jedes Mädchen.“ $\frac{1}{3}$ Thlr.
Cavatine: „Wenn sonst im goldnen Strahle.“ $\frac{1}{3}$ Thlr.

Opus 25. Fünf vierstimmige Lieder für Sopran,

Alt, Tenor und Baß. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. Berlin, Trautwein.

Nr. 1. Der Frühling: „Wenn Veilchen blau und bunter Klee." — Nr. 2. Horch! Horch: „Horch! Horch! die Lerch' im Aetherblau", von Shakespeare. — Nr. 3. Altes Wiegenlied (Volksmelodie): „Su, su, su, Puthöneken wat deist in unsen Hof." — Nr. 4. Die Sennerin und ihr Schatz: „Er steiget auf die Alma." — Nr. 5. Altes Liebeslied: „Spazieren wollt' ich reiten."

Opus 26. Drei Duette für zwei Sopranstimmen oder Alt und Tenor mit Pfte. 1 Thlr. Berlin, Schlesinger.

Nr. 1. Von dir geschieden bin ich bei dir: „Von dir geschieden." — Nr. 2. Frühlingsglocken: „Schneeglöckchen thut läuten", von Reinick. — Nr. 3. Ach wenn doch mei Schatz kämm (Volkslied): „Dort oben am Bergerl hats Lauberl gerauscht."

Opus 27. Tscherkessisches Lied für eine Baß- oder Baritonstimme mit Pfte., von A. Müller bearbeitet. 17½ Sgr. Berlin, Schlesinger.

„Die Welle rauscht im Strome tief."

Mit Guitarre. ¼ Thlr.

Opus 28. Vier Lieder für eine Singstimme mit Pfte. 1 Thlr. Berlin, Schlesinger.

Nr. 1. Vöglein mein Bote: „Vöglein flieg' fort, Vöglein komm' wieder", von Seidl. — Nr. 2. Frühlingswanderschaft: „Der Frühling schon sein Recht beginnt." — Nr. 3. Lied: „Wenn der West durch Blüthen weht." — Nr. 4. Barcarole mit Chor ad libitum: „Hinaus in die See", von Cosmar. (In dem Lustspiele: „Charlotte Mardyn" gesungen.)

Nr. 1 mit Pfte. und Waldhorn oder Violoncell. $^1/_2$ Thlr. (Mit Nr. 2 bezeichnet.)

Nr. 2 mit Pfte. und Waldhorn oder Violoncell. 1 Thlr. (Mit Nr. 1 bezeichnet.)

Nr. 3 mit Guitarre. $^1/_3$ Thlr.

Opus 29. Die Heimath. Variationen für Sopran mit Pfte. Berlin, Schlesinger.

Opus 30. Drei Duette für zwei Singstimmen mit Pfte. 1 Thlr. Leipzig, Whistling.

Dieselben einzeln:

Nr. 1. Gondellied: „O komm zu mir, wenn durch die Nacht wandelt das Sternenheer", von Geibel. $^1/_2$ Thlr.

Nr. 2. Schottischer Gesang: „Mein Herz ist im Hochland", von Burns.

Nr. 3. In den Thälern: „In den Thälern laut erschallt's", von Fischer. $^1/_3$ Thlr.

Opus 31. Zwei Gesänge für eine Baß- oder Altstimme mit Pfte. 17½ Ngr. Leipzig, Whistling.

Dieselben einzeln:

Nr. 1. Maurisches Ständchen: „Ich will vor deiner Thüre stehen", von v. B. ⅓ Thlr.

Für Sopran oder Tenor mit Pfte. oder Guitarre. ⅓ Thlr.

Für Baß oder Alt mit Guitarre. 5 Ngr.

Nr. 2. Wasserfahrt: „Ich stand gelehnet an den Mast", von H. Heine. 12½ Ngr.

Opus 32. Patriotisches Lied: „Held Friedrich zog mit seinem Heer", von Firmenich. Berlin, Schlesinger.

Für 4 Männerstimmen in Partitur und Stimmen. ½ Thlr.

Für eine Singstimme mit Pfte. und Chor ad libitum. ⅓ Thlr.

Für eine Singstimme mit Guitarre. 5 Ngr.

Opus 33. Sechs Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Partitur und Stimmen. Heft 1, 2 à 22½ Ngr. Berlin, Schlesinger.

Heft 1. Nr. 1. Nachtlied: „Der Mond kommt still gegangen." — Nr. 2. Der Deserteur: „Zu Straßburg auf der Schanz'." — Nr. 3. Rheinländisches Wiegenlied: „Hei jo Hätzens Kinkche."

Heft 2. Nr. 4. Lied: „So viel Stern' am Himmel stehen." — Nr. 5. Das Steckenpferd: „Hopp! Pferdchen lauf." — Nr. 6. Allemanisches Volkslied: „Mei Dirndl is harb auf mi."

Nr. 6 für eine Singstimme mit Pfte arrangirt. 5 Ngr.

Opus 34. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pfte. 1 Thlr. Dresden, Paul.

Dieselben einzeln:

Nr. 1. Du wunderholde Maid: „Du wunderholde Maid, ich bin mit meinem Leben", von Osterwald. 7½ Ng.

Nr. 2. Das Mädchen von Juda: „Verstummt ist die Harfe, die Saiten entzwei", von J. W. 7½ Ngr.

Nr. 3. Abschied: „Nun holt mir eine Kanne Wein", von Burns und Freiligrath. 12½ Ngr.

Nr. 4. Die Rose: „Das Röselein von Regen gar arg durchnäßt", von v. O. ⅓ Thlr.

Nr. 5. Schlummerlied: „Da draußen auf der Aue, da stehn die Blümelein", von Kugler. 5 Ngr.

Nr. 1 bis 5 mit Guitarre à 5 Ngr.

Für Pianoforte übertragen von C. Czerny. ⅔ Thl.

Opus 35. Leichte Lieder für eine und zwei Singstimmen mit Pfte. 25 Ngr. Berlin, Schlesinger.

Nr. 1. Das Steckenpferd: „Hopp! Pferdchen lauf", von Hahn. — Nr. 2. Abendlied (Duett): „Goldne Abendsonne." — Nr. 3. Spinnlied: „Schnurre Räd-

chen", von Voß. — Nr. 4. Frühling (Duett): „Frühling nun gekommen", von Vogl. — Nr. 5. Schlummerlied: „Schlummre sanft", von Dilia Helena. — Nr. 6. Die Fischer (Duett): „Wer gleichet uns", von Oberbeck. — Nr. 7. Wiegenlied: „Schlaf mein Herzenskindchen", nach Firmenich, von Dilia Helena.

Opus 36. Coeur König. Gedicht für 4 Männerstimmen von Kopisch. Partitur und Stimmen. 22½ Ngr. Berlin, Schlesinger.

„Coeur König fragt' einmal."

Opus 37. Gesang der Brautjungfern bei Ueberreichung des Kranzes, von Ottilie v. Gräfe, für eine Singstimme mit Pfte. und Chor ad libitum. ⅓ Thlr. Berlin, Schlesinger.

„Du liebliche Braut."

Opus 38 Polonaise für großes Orchester mit Gesang ad libitum, in B. 1¼ Thlr. Berlin, Schlesinger.

Für Pianoforte mit Gesang ad libitum. ⅓ Thl.

Opus 39. Zwei Gesänge für eine Singstimme mit Pfte. ⅔ Thlr. Berlin, Schlesinger.

Nr. 1. Der Wunsch: „Abend schlummert auf der Flur." — Nr. 2. Lied: „So willst du von mir gehen."

Opus 40. Lied aus dem Drama: „Der Sohn der

Wildniß", von Halm, für eine Singstimme mit Pfte. 1/8 Thlr. Wien, Mechetti.

„Mein Herz ich will dich fragen, was ist denn Liebe."

Opus 41. 5 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Berlin, Schlesinger.

Nr. 1. „Ein Fichtenbaum steht einsam, von Heine. — Nr. 2. „Die Heimath." — Nr. 3. „Ach! wenn ein rechtes Gedenken blüht." — Nr. 4. „Willkommen, du lieblicher Mai." — 5. „Auf der Berge grünem Saume."

Diese Lieder auch einzeln zu haben.

Opus 42. 4 Lieder. Berlin, Schlesinger.

Nr. 1. „Die Botschaft", von Gathy. — Nr. 2. „Ach! kann ich's sagen." — Nr. 3. „Drei Worte", von Ottilie v. G. — Nr. 4. „Kitty", von Heine.

Opus 43. Terzett für Sopran, Tenor und Baß mit Männerchor und Pianoforte. Dresden, Paul.

„Die sanften Tage", von Uhland.

Opus 44. Lieder aus der Schweiz, für Männerstimmen, Quartett und Chor. Leipzig, Probst.

Nr. 1. Gretelein. — Nr. 2. Bienenlied. — Nr. 3. Reigentanz. — Nr. 4. „Herzallerliebstes Schatzrl."

„Gretelein" auch einzeln für Pianoforte.

Opus 45. „Der Prätendent", komisch-roman-

tische Oper in 3 Akten. Text von S. Berger. Klavierauszug. Leipzig, Kistner.

Ohne Nr. Stuttgart, Ebner.

1. Rondo über Melodieen aus dem Prätendenten.

2. Lied: „Wenn sich zwei Herzen scheiden", von Geibel.

Opus 46. Kriegerchor: „Vor der Schlacht." Leipzig, Kistner.

Sämmtliche Lieder und Duette sind auch einzeln erschienen.

Opus 47. Drei Lieder. Leipzig, Kistner.

Nr. 1. Neapolitanisch: „Du mit den schwarzen Augen." — Nr. 2. „Wo still ein Herz von Liebe glüht", von Geibel. — Nr 3. „Die Wasserrose", von Geibel.

Opus 48. „Wachet auf", für Männerchor. Gedicht von Geibel. Leipzig, Kistner.

Opus 49. Deutsches Bundeslied. „Erhebet euch", für Männerchor. Leipzig, Whistling.

Opus 50. Zwei ernste Gesänge für eine Alt- oder Baßstimme, mit weiblichem Chor und Orgel (oder Pianofortebegleitung). Leipzig, Kistner.

Opus 51. Zwei Lieder. Leipzig, Sigel und Stoll. Nr. 1. „Es liegt der heiße Sommer", von Heine. — Nr. 2. „Vöglein im Walde", v. J. Löwe.

Opus 52. Drei Lieder für Baß. Leipzig, Kistner. Nr. 1. „Gut' Nacht, fahr' wohl, mein treues Herz."

— Nr 2. „Der Winter“, von Geibel. — Nr. 3. „Die Thräne.“

Opus 53. Volksmelodien, frei bearbeitet für Sopran, Alt, Tenor und Baß. (Quartett oder Chor.) Auch für eine Sopran- und Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte erschienen. Berlin, Schlesinger.

Opus 54. Zwei Duette für Sopran und Alt oder Tenor und Baß. Leipzig, Whistling.

Nr. 1. „Mein Lieb ist eine rothe Ros'.“ — Nr. 2. „Zwei Vöglein fliegen von dem Strauch.“

Opus 55. Drei Lieder. Leipzig, B. Senff.

Nr. 1. Aus dem Orient. — Nr. 2. „Nun laß dir erzählen, mein liebes Kind.“ — Nr. 3. „Ach Gott, nun ist meine Zeit vorbei.“

Opus 56. Sechs vierstimmige Männergesänge. (Alle einzeln erschienen) Leipzig, Kistner.

Nr. 1. „Rund ist Alles auf der Welt.“ — Nr. 2. „Gut' Nacht, fahr' wohl.“ — Nr. 3. „Treue Liebe.“ Soldatenlied. — Nr. 4. „Du schöne Maid.“ (Auch für eine Singstimme.) — Nr. 5. „Der Jäger.“ — Nr. 6. „O wär' ich am Neckar, o wär' ich am Rhein.“

Alle Gesänge sind einzeln erschienen und sowohl für eine hohe, als tiefe Stimme zu haben.

Opus 57. Zwei kleine Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Niemeyer.

Nr. 1. Schlummerlied. — Nr. 2. „Durch die Nacht."

Opus 52. Zwei Lieder mit Pianofortebegleitung. Leipzig, Kistner.

Nr. 1. „Liebesbote", von Löwe. — Nr. 2. „Wunderlich, von Reinick.

Opus 59. Variationen für Gesang; componirt für Gräfin Rossi-Sonntag, mit Pianoforte oder Orchester. Leipzig, Kistner.

Opus 60. Zwei Lieder für eine Solostimme und Männerchor mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig. B. Senff.

Nr. 1. „Die Weinlein, die da fließen." — Nr. 2. „Bergmannslied."

Opus 61. Drei Lieder mit Pianofortebegleitung. Leipzig, Kistner.

Nr. 1. „Du kleines blitzendes Sternelein." — Nr. 2. „Gute Nacht." — Nr. 3. „Der kleine Rekrut." (Auch für 4 Männerstimmen arrangirt.)

Opus 62. „Die Quelle", für 4stimmigen Männergesang, wie auch für eine Stimme componirt. Leipzig, Kistner.

Opus 63. „Der Himmel hat eine Thräne geweint." Gedicht von Rückert, für Sopran oder Tenor mit obligater Klarinette oder Violine und Pianoforte. Leipzig, Kistner.

Opus 64. „Auf dem Rhein", für Männerstimmen. Solo und Chor. Leipzig, B. Senff.

Compositionen ohne Angabe einer Opus-Zahl:

L'Assamblée. Contertänze und Galop für Pianoforte nach beliebten Melodien aus der Oper: „Der Postillon von Lonjumeau." 1/3 Thlr. Leipzig, Klemm.

Bella-Donna-Galopade für Pianoforte. 2 1/2 Ngr. Leipzig, Whistling.

Blauer Montag. Gedicht von Reinick für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 2/3 Thlr. Leipzig, Whistling.

„Es ist doch närrisch, wenn man eben."

Eisenbahn, 1ster Wagenzug. Pegasus-Galopp für Pianoforte. 5 Ngr. Leipzig, Whistling.

Hochzeitswalzer für Pfte. 1/3 Thl. Leipzig, Whistling.

Immortelle. Lied von Kletke für eine Singstimme mit Pfte. 1/4 Thlr. Dresden, Paul.

„Ich flüstre Deinen Namen."

Für Pianoforte übertragen von C. Czerny. (Im Heft Opus 34.)

Zwei Märsche für Pfte. 1/4 Thlr. Hamburg, Schuberth & Comp.

Sylvesterlied von Licht für eine Singstimme mit

Pianoforte oder Guitarre und Chor ad libitum. 1/4 Thlr. Berlin, Schlesinger.

„Es glänzen und blinken viel Kerzen."

Für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1/3 Thlr.

Für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Partitur und Stimmen. 1/3 Thlr.

Wiegenlied von Schütze für eine Singstimme mit Pianoforte. 7 1/2 Ngr. Berlin, Bote & Bock.

„Schlaf in guter Ruh'."

Sechs Wiener Tänze für Pianoforte. 1/2 Thlr. Hamburg, Schuberth & Comp.

Heinrich Dorn.

Heinrich Dorn.

Heinrich Ludwig Egmont Dorn, der Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns, wurde am 14. November 1804 zu Königsberg in Ostpreußen geboren. Seine Mutter schritt nach dem frühen Tode ihres ersten Mannes zu einer zweiten Ehe mit dem gleichfalls sehr begüterten und musikalisch gebildeten Rentier H. B. Schindelmeisser, und nun gestaltete sich das älterliche Haus zu einem Sammelplatz aller gelehrten und musikalischen Notabilitäten Königsbergs, wodurch der dem Knaben angeborene Hang für geistiges Leben und sein Tonsinn frühzeitig erweckt und gefördert wurde. Von größtem Einfluß auf seine nachherige musikalische Entwicklung waren seine Lehrer: im Klavierspiel Organist Muthreich (später der bekannte Karl Kloß und zuletzt noch in Berlin Louis Berger); im Gesange Musikdirektor Sämann; der Opernsänger Julius Miller in den ersten Elementen der Theorie; ferner

Gotthold, der Direktor des Collegium Fridericianum, welcher ein in allen schönen Künsten bewanderter Pädagog und zugleich Hausfreund der Schindelmeisser'schen Familie war; vor allen aber der geniale J. F. Dorn, des Vaters Bruder, der bei einer gründlichen Schulbildung in einem vielfach bewegten Leben alle nur möglichen Fächer ergriffen hatte, immer aber wieder zur Musik als zu seinem Hauptelement zurückgekehrt war, und unter anderm auch durch seine trefflichen dreistimmigen Gesänge für Schulen segensreich gewirkt hat.

Nach Schindelmeisser's Tode (1817) wollte ein glücklicher Zufall, daß Justizkommissarius Malinski, ein ausgezeichneter Baßsänger und Violoncellspieler, zum Vormund der verwaisten Dorn'schen Kinder ernannt wurde. Dieser stimmte durchaus für die künstlerische Laufbahn seines Mündels Heinrich Dorn, wollte aber zuvor dessen akademisches Triennium absolvirt wissen, um die Zukunft des jungen Mannes für alle Fälle durch genügende Vorbereitung auf ein anderes Fachstudium sicher gestellt zu sehen. Demgemäß bezog Dorn zu Ostern 1823 die Königsberger Universität, um sich der Jurisprudenz zu widmen. Schon im zweiten Semester vertauschte seine Mutter, Wittwe Fanni Schindelmeisser (später auch in der musikalischen

Welt bekannt geworden durch die von ihr erfundene Methode des Klavierunterrichts auf stummen Testaturen) ihren bisherigen Wohnort mit der Residenz Berlin; und nach zwei Jahren — unmittelbar nach einer anregenden Reise über Leipzig, Dresden, Prag und Wien, wo sich Dorn zwei Monate hindurch des interessanten Umganges mit den dortigen renommirtesten Künstlern erfreute, und namentlich auf Anrathen Karl Maria von Webers, der sich auf v. Mosel's Empfehlung des jungen Mannes liebevoll annahm — trat er unter Anleitung von Zelter und später von Bernhard Klein ganz zur Musik über.

Nachdem ihn die königlichen Sängerinnen Schulz und Seidler bereits im Winter 1825 durch Vortrag von ihm komponirter Konzertarien bei dem größern Publikum introduzirt hatten, wurde am 15. Juli 1826 seine erste Oper „Rolands Knappen", zu welcher er selbst den Text gedichtet hatte, im Königsstädter Theater zu Berlin aufgeführt. Diese Erstlingsoper erhielt vielen Beifall; nicht wenige Stücke wurden lebhaft applaudirt. Das Gedicht ist allerdings nicht so behandelt, wie es nach dem bekannten Mährchen von Musäus hätte ausfallen können; der Text ist überhaupt nicht für eine Charakteroper geeignet. Darauf macht sie aber auch keine Ansprüche. Die vielen wohlgelungenen Musik-

stücke geben Zeugniß von der gediegenen Kunstbildung und der eminenten Befähigung des Verfassers für dramatische Musik.

Am 20. April 1827 brachte dieselbe Bühne das von Dorn mit v. Minutoli gemeinschaftlich aus dem Französischen bearbeitete melodramatische Spektakelstück: „Der Zauberer und das Ungethüm.“ Das Stück ist wesentlich ein Schaustück, und wenn auch die erste Darstellung höchstens eine Generalprobe genannt werden konnte, so ward doch die Ehre der Figurirenden bei den folgenden Vorstellungen (das Stück wurde drei Abende hinter einander gegeben,) völlig gerechtfertigt. Die Musik besteht in einer Ouvertüre, passenden Zwischenmusik und trefflichen Chören (der Zigeuner, Wasser-, Feuer- und Erdgeister).

Bald darauf nahm Dorn eine Stelle als Hülfslehrer an dem Stöpel'schen Institut (nach Logier's Methode) in Frankfurt a. M. an, gab sie aber schon nach einem halben Jahre wieder auf, um einem Rufe als Musikdirektor an das Theater seiner Vaterstadt Königsberg zu folgen. Die erste Oper, in welcher er überhaupt zum erstenmal den Taktstock führte, war Auber's Maurer (21. März 1828); und die erste Oper, welche er neu einstudirt dem Publikum vorführte, Boieldieu's weiße Dame (27. April 1828).

Am 24. Juli desselben Jahres kam seine zweite von Holtei gedichtete Oper: „Die Bettlerin" zur Aufführung. Ein Referat in der allgemeinen musikalischen Zeitung enthält darüber Folgendes: „Das Sujet der Bettlerin ist gut, auch romantisch, nur zu sehr ausgesponnen, zu juristisch behandelt, als daß es die Zuschauer in steter Spannung erhalten könnte; vorzüglich schleppt der letzte Akt durch langweilende Reden. Die Musik des vierundzwanzigjährigen, schon durch mehrere in Berlin aufgeführte, zum Theil selbst gedichtete Werke bekannten Komponisten zeugt von bedeutendem Talente; man findet hübsche Melodien, gute und fleißige Ausarbeitung (namentlich des zweiten Finales), wirksame Instrumentirung, nur noch manch Wildes und Gährendes, wie beim jungen Moste. Das kann ja aber nicht anders sein und zuviel ist da vielleicht besser, als zu wenig. Zweckmäßige Kürzung des Textes und der Musik wird diese lobenswerthe, beifällig aufgenommene Arbeit auf dem Repertoire erhalten können." In Leipzig, wo die Bettlerin 1831 unter Dorn's persönlicher Leitung in Scene ging, gewann sie die Theilnahme des Publikums und die Anerkennung der Kritik. Nicht Weniges wurde applaudirt und der Komponist gerufen.

Im Jahre 1829 erhielt Dorn durch Empfehlung seines Freundes Reissiger an dem neu begründeten

Hoftheater in Leipzig die Musikdirektorstelle; eine ihm gleichzeitig durch den damaligen Koburger Intendanten v. Elsholz angebotene Anstellung als Kapellmeister wies er zurück. Das Leipziger Hoftheater wurde am 2. August 1829 mit einer von Dorn komponirten Festouvertüre eröffnet und brachte während seines dreijährigen Bestehens außer einem anakreontischen Ballet: „Amor's Macht" (9. Februar 1830) und die beiden schon genannten Opern noch eine dritte: „Abu Kara", von Bechstein gedichtet, am 27. September 1831 zur Aufführung. Sie wurde mehrmals mit vielem Beifall wiederholt und gelangte in der Folge auch auf andern Bühnen zur Darstellung. Geben wir zuvörderst einen kurzen Abriß der dem Opernstoffe zu Grunde liegenden Fabel.

Das Stück spielt in Tafilet und in der großen Sahara. Mulei Abderahman hat seinen Oheim Mulei Mahmud aus Tafilet vertrieben und sich der Herrschaft bemächtigt. Man sieht den Markt der Stadt. Im Hintergrunde bewachen Soldaten drei spanische Gefangene, Don Diego, Maria, seine Gattin, und Don Hernandez, jenes Bruder. Vorn auf einem großen Stein liegt Abu Kara, der Heilige. Das Volk erwartet die Ankunft Abderahmans und singt: „Er naht, der blutige Sieger." Der Heilige er-

mahnt die Bedrückten zum Vertrauen auf den Propheten. Die Gefangenen beklagen ihre verlorene Freiheit. Der Heilige wird aufmerksam, gelobt sich, sie zu retten und singt ihnen, wie dem Volke, seinen vertrauensvollen Spruch. Abderahman kommt, von einem erheuchelten Jubelchore des Volks begleitet. Mariens Schönheit reizt den Usurpator; er bestimmt die Sklaven für seinen Harem und die beiden Männer dem Kerker. Bitten der Vermählten und des jüngern Hernandez fruchten nicht, und ihre Klagen erschallen. Die Gefangenen werden ins Gefängniß, Maria in den Harem abgeführt. Abu Kara verheißt dem ungerechten Herrscher gerechten Lohn seiner Thaten, der ihm verächtlich einen Beutel zuwirft und sich unter verstelltem Jubel der Menge entfernt. Kaum ist der Tyrann aus den Augen, so stürmt das Volk vor und erlabt sich an der Hoffnung eines baldigen Rachetages. Nur Abu Kara bleibt zurück. Da erscheint Sulamith, die Tochter des verjagten Emirs, als maurischer Knabe gekleidet, nach dem Retter ihres Vaters spähend. Verwundert erkennt sie der verstellte Heilige, so wie sie in ihm den edlen Freund Rodrigo, der einst ihrem Vater das Leben rettete. Sie berichtet ihm, daß ein Beduinenscheik sich ihres Vaters hülfreich angenommen; sie sei gekommen, das Volk auf den Anzug des rächenden Heeres vorzubereiten. Abu Kara

nimmt das auf sich und trägt ihr dafür die Rettung der beiden gefangenen Spanier auf, die sie aus dem Felsenkerker zu ihrem Vater bringen soll. Man erblickt nun die beiden Gefangenen in der schauervollen Felsenhöhle, die lang und bang ihr unglückliches Loos beseufzen. Da naht ein Lichtschein, und der fremde Knabe steigt auf einer Strickleiter zu ihnen herab. Nach erklärendem Gespräch und hergebrachtem Gesang entkommen sie glücklich. Unterdessen wird dem Abu Kara in seiner Hütte das sorgende Herz zu schwer; wir sehen ihn erwartungsvoll und unruhig auf seinem Platze vor seiner Behausung. Endlich erblickt er auf den Höhen der Berge Sulamith's Fackel und singt: „Gott, sie sind frei!“ u. s. f. Im Gesange erfährt man, daß der Tyrann den Sohn des vermeintlichen Heiligen hat erwürgen lassen; er brütet Rache.

Der zweite Aufzug führt uns in den Garten des Harems. Abderrahman sitzt neben Marien auf einer Ottomane. Sklavinnen sind geschäftig, sie durch Gesang und Tanz zu erfreuen. Auf des Gebieters Wink entfernen sie sich. Er fügt seiner Bitte um ihre Liebe Drohungen bei, die sich nach ihrer entschlossenen Weigerung steigern. Da tritt ängstlich Osmin, einer seiner Offiziere, ein und verkündet die Flucht der Gefangenen. Drohend eilt der Tyrann ab, und Mariens Kümmerniß

der Ungewißheit des Looses ihrer Geliebten wegen wird immer lauter. Da tönt Abu Kara's Trostspruch von der Gartenmauer sowol von Neuem besänftigend in ihr Ohr; das Herz richtet sich auf und in einer großen Scene vernehmen wir Mariens Hoffnung und Entschluß. – Die Scene ändert sich. Das Innere einer Moschee zeigt sich mit einer Erhöhung im Hintergrunde, gegen welche das nach und nach eintretende Volk sich andächtig verneigt. Knieend flehen sie Allah um Rettung aus den Sklavenketten des Drängers an. Mit den Gebehrden eines wahnsinnig Begeisterten tritt Abu Kara auf und verkündet dem gedrückten Volke Gottes nahes Gericht zum Sturze des Tyrannen. Das wirkt. Ein Rachechor beginnt und die Erhitzten schicken sich sogleich zur Ausführung ihrer lang verhaltenen Rache an. Abu Kara gebietet ihnen Halt! und ermahnt sie zur Klugheit. Wenn sein Silberhorn dreimal ertönt, dann ist es Zeit! Sie versprechen Gehorsam und gehen in Ausbrüche der Drohung über gegen den grausamen Wüthrich. — Plötzlich werden wir aus der Moschee in die Wüste geführt, die unabsehbare, wo nur hin und wieder verkrüppelte Pflanzen und wilder Thiere Gerippe aus den ungeheuern Sandmassen hervorragen. Sulamith mit den beiden Spaniern tritt auf; sie hat den Pfad verloren. Im hoffnungsleeren Terzett ertönen

ihre hinsterbenden Klagen. Sulamith's edles Herz will den Jammer nicht länger sehen; mit ihrem Herzblute will sie den Verschmachtenden einen schaurigen Quell der Erhaltung öffnen; sie ergreift entschlossen ihren Dolch und, im Begriff sich für die Genossen der Hülflosigkeit zu morden, wird sie von Hernandez gehindert, der ihr den schon gezückten Stahl entwindet. Beim Ringen entfällt ihr der Turban und das Haupthaar, ein schöner Verräther ihres Geschlechts, wallt ihr herab über Nacken und Schultern. Das Terzett endet mit einem Gebete. Dann sehen wir freudig ihren Vater und den Beduinenscheik auftreten. Man erklärt sich gegenseitig und das Finale wird mit einem kriegerischen Chore des Beduinenheeres begonnen. Aber der Geist des Verderbers weiß in der Wüste nicht Ruhe zu finden; immer geschäftig schüttelt er die gewaltigen Flügel und gießt brennende Gluth in die stöhnenden Lüfte. Der Himmel umdüstert sich während des Gesanges. Die Fremden sehen mit Schrecken die dumpflastende Veränderung. Der Chor erklärt es für den Harmattan und Sulamith für den Samum. Sie singen noch lange ihre Schrecken; unterdessen durchtobt der schreckliche Orkan die entsetzliche Fläche, in deren Sand sich endlich Alle zu Boden werfen.

Im dritten Aufzuge lachen uns wieder reizende Ge-

filde nahe bei der Stadt Tafilet im Morgenschimmer an. Der Hintergrund ist mit den schwarzen Zelten der Beduinen bedeckt. Sulamith, in weiblicher Kleidung, wandelt, dankend für die Rettung, in der Frische des dämmernden Morgens; ihre Hand pflückt Blumen und windet sie sinnig zum Strauße verborgen junger Liebe. Aber auch Hernandez kann vor dem neuen Gefühle nicht länger Ruhe finden. Sie begegnen einander und eine Art Blumenduft bläst immer höher auf bis zur Entfaltung des Entzückens. Beklommen eilt sie hinweg und läßt den Selam in des Geliebten Händen. Inzwischen hören wir von ihm eine erzählende Kavatine. Und plötzlich sehen wir uns aus dem Freien in ein Gemach des Palastes Abderahman's versetzt. Er führt Marien herein, die nun zum letzten Mal zwischen Tod oder Ergebung wählen soll. Osmin unterbricht wieder die Verhandlungen, das Anrücken des Beduinenheeres verkündend, geführt von Mahmud. Tapfer will Abderahman dem Feinde entgegenziehen; auch Marie und Osmin erklären sich tapfer. Sogleich macht das Zimmer des Palastes dem Hofraume desselben Platz, den wir von Mauern und Minarets umgeben sehen. Den Tyrannen an der Spitze zeigt sich eine Schaar seiner Söldner und Abu Kara, auf der Zinne eines Thurms, stößt dreimal in sein Horn und singt: „Die

Rache naht!" u. s. w. Abderahman befiehlt, ihn gefangen vor seine Füße zu schleppen; allein draußen wiederholt schon das empörte Volk den Rachegesang des vermeintlichen Heiligen und Osmin, über die Mauer sehend, meldet, daß Abu Kara bereits die Menge gegen den Palast anführt. Muthig will sich Abderahman entgegenstürzen. Da dringen schon die Spanier und Beduinen herein und nach kurzer Gegenwehr wird der Tyrann in das Innere des Palastes zurückgeworfen und von den Feinden auch dahin verfolgt. Nur Hernandez wird von der liebenden Sulamith vom Nacheilen zurückgehalten. Bald sehen wir den Diego seine Gattin aus dem Palaste ins Freie bringen und Alles freut sich. Abderahman aber stürzt wüthend abermals heraus und dringt auf Diego ein. Da wirft sich Abu Kara zwischen Beide und zeigt ihm, wer er ist. Abderahman stutzt, sein Muth wird matt, wie Macbeth's Muth und ermannt sich so wie dieser, fällt wie er, und flucht noch sterbend seinen Bezwingern. Diese aber sind fröhlich, daß die Liebe wieder vereint das Feld gewinnt. Der Chor jubelt; während desselben wird der väterlich herrschende Mahmud auf einem Thronsessel in den prächtig geschmückten Saal des Palastes getragen, umtanzt von Mohrensklaven.

Man sieht, Anlage und Ausführung der Fabel sind besser, als manche andere, besonders zusammenhängender als viele lockere Gewebe ausländischer Operntexte. Die Situationen, einzeln betrachtet, und der Wortausdruck derselben, der für Opern seine Eigenheiten hat, sind der Musik größtentheils angemessen und nur Weniges ist vom Dichter zu lang gehalten worden. Das Gelungene wird man um so mehr zu erkennen und das Verfehlte zu entschuldigen wissen, je seltener in diesen Dingen das rechte Maaß gefunden wird. Einige Bemerkungen mögen als Stoff zum Nachdenken dienen.

Die beiden gefangenen Spanier scheinen uns zu matt geschildert; sie erhalten nur Gelegenheit zu klagen bis zum Wendepunkte, und dann, was das Hauptsächlichste ist, klagen sie zu viel und nicht männlich genug. Man kann sich nur aus Mitleid ihres Unglücks wegen für sie interessiren. Besonders ist Hernandez übel daran. Daß er in der Wüste eher sterbensmatt wird, als das Mädchen, ist nicht seine Schuld. Aber daß er am Schlusse, als der Tyrann in den Palast verfolgt wird, sich so schweigsam und leicht von der liebenden Sulamith zurückhalten und seinen Bruder allein der Gefahr entgegengehen läßt, muß uns ein Lächeln abnöthigen. Dergleichen hat in der Wirklichkeit allerdings seine guten Gründe; aber auf den Brettern fallen auch

sogar diese weg und man hat die Tapferkeit und Biederkeit für einen und denselben Preis. Dagegen ist es umgekehrt für das Theater eine wahre Kleinigkeit, daß die Zuschauer den Harmattan und den Samum für einen und denselben Schreckenswind nehmen sollen, wogegen die Wirklichkeit thätlich protestirt.

Soll eine Oper durchaus ernst sein, so müssen die Verwickelungen bedeutender oder doch spannender hervortreten, als es uns hier der Fall zu sein scheint, wobei sie freilich auch wieder der klaren Uebersicht, ohne Breite und viele Reden zu fordern, kein Hinderniß in den Weg legen dürfen.

Die nach diesem wohlverbundenen, gut musikalischem Texte geschaffene Musik steht bei weitem höher, als alle früheren Produktionen unseres geist- und talentvollen Künstlers und liefert demnach einen erfreulichen Beweis von der glücklichen Entwicklung und Fortbildung seines tonschöpferischen Genies.

Die Ouvertüre beginnt mit einem kurzen, schaurigen Largo der Streichinstrumente. Dieser wohlgearbeitete Satz führt in ein $^{2}/_{4}$ Allegro von troppo, das in den Allabreve-Takt übergeht. Im Laufe des Satzes wechselt die Vorzeichnung häufig. Der ganze Einleitungssatz ist gut erfunden, lang, mannigfaltig, und klar durchgeführt bis zum rauschenden più mosso. Die

Klarheit ist desto mehr hervorzuheben, da er harmonisch überreich verwickelt ist.

In der Introduktion zeigt der stark instrumentirte Chor des Volks lebhaften Unmuth gegen den nahenden Tyrannen im $^6/_8$, Dmoll, worauf Abu Kara, im $^4/_4$, Desdur-Vorzeichnung, mit seinem Vertrauensspruche tröstend aufzurichten sucht. Im ersten $^6/_8$ Tempo ruft sich das Volk im Chore den Trost des Heiligen und Ermunterung zu, sich zu fügen und dem Herrscher entgegen zu eilen. Das Andante lugubre der gefangenen Spanier (G moll, $^4/_4$) wirkt durch einfachere Instrumentation besonders wohlthätig und durch Abu Kara's Zwischengesang, der zuletzt auch den Gefangenen seinen Vertrauensspruch wiederholt. Der Marschchor und Tanz der Mohrensklaven vor dem Machthaber her (C moll, $^2/_4$) ist frisch und fremdartig; der Duosatz, welcher dieselben Hauptmelodien in veränderten Stellungen giebt, ist sehr wirksam. Im kurzen Rezitative fragt Abderahman nach den Gefangenen. Es beginnt ein Quintett (Allegro moderato, $^4/_4$, B moll), schwächer instrumentirt, wodurch der Gesang an Wirksamkeit gewinnt. Abderahman's Augen sind williger, sich von der Schönheit Mariens rühren zu lassen, als seine Ohren sich ihren bittenden Klagen geneigt zeigen. Er singt sein Ergriffensein im Allegro vivo, B dur, stark instru-

mentirt. Am Ende steigert sich der Satz zu einem più mosso, worin er befiehlt, die gefangenen Männer zum Kerker zu führen. Die armen Spanier nehmen nun von der Hoffnung des Lebens betrübten Abschied. Sehr wirksam und schön ist der sich gleich daran schließende prophetische Gesang Abu Kara's, der auch schön modulirt und schön instrumentirt ist. Darauf läßt das Volk seinen erheuchelten Preisgesang wieder ertönen und zeigt seine wahre Gesinnung, sobald sich der Wüthrich entfernt hat. Damit schließt die etwas lange Introduktion.

Nr. 2. Duett zwischen Sulamith und Abu Kara. Es gehört zu den gefälligsten Sätzen der Oper und zeichnet sich durch natürliche und klare Haltung aus.

Nr. 3. Duett. Im Andante lugubre singen die Spanier in ihrer Gefängnißhöhle $^6/_8$, B moll.

Nr. 4. Terzett. Sulamith, die Retterin, erscheint. Das Moderato $^4/_4$, B dur wird bald von einem Vivace abgelöst, mit eingemischtem $^3/_2$ in $^4/_4$ Takt, worin die Sänger in bewegten Achteln vom Eilen ohne Säumen singen. Das Stück wirkt sehr ergötzlich und würde noch weit ergreifender wirken, wenn diese leichte Beweglichkeit der Situation angemessen wäre. Der Componist hat das Bedürfniß, etwas Lebhaftes einzuschalten, gar wohl gefühlt, und hat noch den möglich besten Moment dafür gewählt; allein besser wäre es, das Lebhafte

hätte in der Situationen=Zusammenstellung gelegen. Am Klaviere oder aus dem Zusammenhange gerissen, wird dieses Stück gewiß sehr gefallen und großen Beifall erhalten.

Nr. 5. Arie (oder vielmehr Scene) Abu Kara's, Es dur, $^{12}/_{8}$, in oft wechselndem Tempo, mit mancherlei Vorzeichnungen und enharmonischen Rückungen. Abu Kara erzählt uns hierin seine Schicksale und donnert am Schlusse Rache gegen den grausamen Abderahman, der ihm seinen geliebten Sohn mordete. Das Anziehende dieser Scene liegt vor Allem in dem bunten Wechsel verschiedener Gefühle, in der Schilderung verschiedener Lebenslagen, und bietet dadurch dem Sänger viele Vortheile.

Zweiter Akt. Introduktion, Chor und Duett. Nr. 6. Andantino grazioso, $^{6}/_{8}$, G dur. Es beginnt in Es dur, worin es völlig verharrt und nach siebzehn Takten beim Aufgehen des Vorhanges auf dem Sextquarten=Akkorde von G dur und dem darauf folgenden Septimen=Akkorde von D dur nach dem vorgezeichneten Hauptgrundtone übergeht, worin der dreistimmige Chor der Sklavinnen mit Tanz und Gesang Marien und ihren Gebieter zu unterhalten sich bemüht. Es ist ein angenehmer, sanfter Gesang. Nachdem sich die Dienerinnen entfernt haben, verändert sich die Musik in Andante con moto $^{4}/_{4}$, was

nach wiederholt gleichmäßigem Gesange Beider in B dur und mit steigender Instrumentation nach D dur übergeht, wo er ihren Freudenarm geöffnet wünscht, mit ihm Thron und Liebe zu theilen. Sie fleht um ihren Gatten. Mit den Schlußworten dieses Abschnitts verändert sich der Gesang in Allegretto $^6/_8$ und wird nach vier Takten Des dur. Leidenschaftlich verspricht er ihr alle Erdenherrlichkeit. Mit ihrem Gegengesange tritt B dur ein, nämlich der Vorzeichnung nach, in der That aber nur einige Takte hindurch, nach denen das Stück in E moll modulirt, worin auch das Duett am längsten und bis zum Ende verharrt.

Nr. 7. Recitativ und Arie. Abu Kara's Trostspruch macht Marien aufmerksam. Sie erinnert sich in umherschwankenden Modulationen, diesen Gesang schon einmal gehört zu haben, und die Sehnsucht nach ihrem Gatten drückt sich in einem Andante $^6/_8$, G dur, angenehm erklingend aus, Anfangs nur von Blasinstrumenten begleitet, wozu bald eine wogende Füllung der Streichinstrumente sich gesellt und so wechselnd fort bis zum Mästoso, $^4/_4$, Es dur. Im Innern geängstet, zweifelt sie an ihrer Rettung. Da erhebt sich Abu Kara's Trostgesang von Neuem; und entschlossen singt sie, fest in sich, in G dur Trotz gegen den Tyrannen u. s. f.

Nr. 8. Ensemble in der Moschee (Andante con moto, $^4/_4$, F moll). Der Chor ist vorzüglich schön angelegt und einheitsvoll gut durchgeführt. — Nach vielfach harmonischen Wendungen hält endlich Abu Kara auf dem Dominantseptimen-Akkorde von H moll in mahnendem Recitative die Wüthenden zurück. Es wendet sich bald in ein sehr stark modulirendes Allabreve, das, nach Des dur gekommen, bald wieder F dur vorzeichnet, ohne es zu erfassen, blos um es einzuleiten.

Nr. 9. Terzett. Andante sostenuto, $^4/_8$, G moll (in der Wüste). Bald wird es in $^3/_4$ mit eingemischten Achteltriolen nur drei Takte lang verändert, und nachdem acht Takte hindurch das $^4/_8$ Tempo wieder ergriffen wurde, wendet es sich ohne Vorzeichnung kurz in ein Presto alla breve. Der edeln Sulamith wird der Dolch entwunden und wir hören wieder das erste Tempo in H moll, am Ende in G moll, worauf in $^4/_4$, B dur mit gebundener und leiser Begleitung von Blasinstrumenten ein trefflich wirkendes Gebet die ganze Scene vortheilhaft schließt.

Nr. 10. Allegro alla breve con brio, mit $^3/_2$ wechselnd, H moll. Ein wilder Beduinenchor. Vortrefflich. Hier ist auch nichts mit Grund gegen die von der Regel abweichende Stimmenführung zu erinnern. Der schreckliche Orkan naht und bringt uns auf die Frage der

Fremden einen Weheruf der Beduinen. Sulamith ermahnt, sich schnell zu Boden zu werfen und nicht zu athmen; aber der Chor der Beduinen und die Fremden singen noch viel, und selbst Sulamith singt mit. Das ist nun einmal in Opern so. Auch thut es das Seine; es bringt grausiges Staunen hervor und dabei hat man gute Gelegenheit zu sehen, wie der Orkan immer furchtbarer wüthet.

Dritter Akt. Introduktion. Nr. 11. Allegro motto, $^6/_8$, G moll. Mit dem Aufrollen des Vorhangs tritt G dur, $^6/_8$, Andante tranquillemente ein, worin Sulamith Allah dankt für Rettung und Schlummer, der nur sie flieht. Im Allegro grazioso vertraut sie ihren verborgenen Schmerz dem stillen Morgen. Der Gesang schwebt zwischen Freude und Trauer. Mit $^3/_4$ Andante, H dur, tritt auch Hernandez auf. Gleich daran schließt sich

das Duett Nr. 12 (Andantino con moto) in E moll beginnend, mit einem reizenden Violinsolo geschmückt. Sulamith hat Entsagungsschmerzen ausgesprochen; Hernandez bemüht sich im Allegro, $^4/_4$, E dur, diese kläglichen Schmerzen in Feuerkerzen umzuwandeln. Im Allegretto $^6/_8$ wird das Duett freundlicher und wirksamer.

Nr. 13. Recitativ und Kavatine des Hernandez.

Ein artiges Zwischenstück, das uns mit seiner Liebe zu Sulamith noch bekannter macht.

Nr. 14. Abderahman offenbart seine Gluth im Allegro agitato, $^4/_4$, D mol, bald mit $^6/_8$ wechselnd und stark in allerlei Harmonien schwankend bis zum Allegro furioso, wo F dur Grundton wird, obschon nicht herrschender. Die Wildheit des Tyrannen treibt auch bald zu Wechsel des Taktes, $^3/_2$, nur auf kurze Zeit. Im Allegro moderato, $^4/_4$, B dur, beginnt das Duett mit Marien, die in Treue zu ihrem Gemahl lieber den Tod, als des Usurpators Liebe wählt. Durch Osmin's Dazwischenkunft wird es Terzett, das wieder sehr in der Vorzeichnung ändert.

Eine später hinzugefügte Romanze Abu Kara's vom vertriebenen König und dem Wütherich leitet das Finale ein, Nr. 15, der vermeintliche Heilige singt vom Thurme: „Die Rache naht!" u. s. w. Kaum befiehlt Abderahman, den Hochverräther ihm vorzuführen, so stürmt auch schon der Rachechor näher. Osmin verkündet den Aufruhr. Entschlossen will Abderahman vorwärts. D dur wechselt mit B dur und die Spanier erscheinen: „Ergieb Dich, denn dein Reich ist aus." Abderahman will, da die Seinen fliehen, allein mit ihnen kämpfen. Im Agitato non troppo, $^6/_8$, hält die besorgte Sulamith ihren Her-

nandez vom Eindringen in den Palast zurück. Und schon hat Diego im Maestosa non troppo lento, 4/4, Marien gerettet. Dann folgt ein kurzer Freudenchor. Wüthend stürzt der Tyrann von Neuem aus dem Palaste hervor. Die Verzeichnung wechselt in F dur, fünf Takte, darauf in Des dur, 3/4, Allegro motto, worin sich Abu Kara dem Bösewicht entgegengestellt. Nach funfzehn Takten ändert sich Des dur in C moll-Verzeichnung, welche nach neun Takten wieder in H dur sich verwandelt. Er wirft die Heiligenmaske ab; Alle erkennen Rodrigo und Abderahman in ihm den einzig Gefürchteten (H moll, durch unharmonische Wendung Es dur). Abderahman fällt nach kurzem Kampfe, sterbend flucht er Allen, und die Rache ist vollendet. Ein Allegro brillante, 4/4, D dur beschließt mit vollem Orchester und türkischer Musick, eingänglich, natürlich, kurz und angemessen gehalten.

Uebersehen wir nun die ganze Arbeit, so müssen wir nicht allein den gewissenhaftesten Fleiß rühmen, von dem die Oper von Anfang bis zu Ende Zeugniß giebt, sondern wir können auch mit voller Ueberzeugung sagen, der Componist hat sich in dieser Oper sich weit über seine früheren erhoben und einen gewaltigen Fortschritt gethan. Das Einzelne, was Einfluß gewinnt, ist mit größerer Gewandtheit herausgehoben, mit sichererer Hand

geführt und mit mehr geläutertem Geschmack aufgegriffen worden. Es ist eine gewisse Rundung, eine eigenthümlichere Färbung ihm eigen geworden, zwei Dinge, die einem Operncomponisten in bedeutendem Maaße ersprießlich sind. Ja es herrscht sogar eine gewisse Einheit in der Oper, und das ist das Beste, was man an einem solchen Werke rühmen kann. Wer erst einmal ein Ganzes als ein solches durchzuführen im Stande war, kann es auch das nächste Mal und, bleibt er frisch in sich, noch leichter.

Der Klavier-Auszug dieser Oper ist bei Fr. Hofmeister in Leipzig erschienen.

Während seines Aufenthalts in Leipzig, wo Dorn sich auch verheirathete, setzte er seine schon früher in Berlin begonnene schriftstellerische Thätigkeit in den musikalischen Zeitungen fort.

Die bedeutenderen von ihm überhaupt (zuletzt noch in Köln) erschienenen Aufsätze sind:

1. In der Berliner Musikalischen Zeitung (Redakteur: A. B. Marx) — außer einer Menge mit der Ziffer 4 unterzeichneten Kritiken über gedruckte Compositionnn — Recensionen über Dido von B. Klein und über Agnes von Hohenstaufen von Spontini; aus-

führliche Anzeigen über Sröpel's System der Harmonielehre; Ansichten über die heroisch-komische Oper; über musikalische Behandlung altgriechischer Odenversmaaße.

2. In der Frankfurter Minerva (Redakteur: Dr. Fr. Stöpel) eine Charakteristick Spontini'scher Compositionsweise.

3. In der Cäcilia (Redakteur: Gottfried Weber) — eine Beurtheilung der ersten Jahrgänge der Berliner Musikalischen Zeitung; in Folge deren ein heftiger Streit mit Fink entstand.

4. In der Leipziger Musikalischen Zeitung (Redakteur: G. W. Fink) — auf Veranlassung der vereinigten deutschen Musikhändler eine ausführliche Abhandlung über Nachdruck, welche dem Entwurf des damals dem sächsischen Landtage vorliegenden neuen Preßgesetzes zu Grunde gelegt wurde; über Veraltung und Modernisirung Händelscher Oratorien; (letzteren Aufsatz bei Gelegenheit des niederrheinischen Musikfestes; als Händel's Jephta nach Mosels Bearbeitung gegeben werden sollte. Man kehrte aber zu Händels Originalpartitur zurück — freilich mit Begleitung der ausfüllenden Orgel.)

5. In der neuen Zeitschrift für Musik (Redakteur: Rob. Schumann) — längere Korrespondenzen aus seinem damaligen Wohnorte Riga, sämmtlich mit seinem

Namen unterzeichnet; ein umfassender Artikel über Ole Bull; eine ausführliche Kritik über Schilling's Polyphonomos (für welche Schumann, da er sich eigenmächtig Aenderungen erlaubt hatte, als Verfasser einstehen und auf Schilling's angestrengte Injurienklage eine Pön von 25 Neugroschen bezahlen mußte).

6) In der Kölner Zeitung (Redakteur: Jos. Dümont) — verschiedene Aufsätze belletristischen Inhalts, darunter ein Nachruf an Mendelssohn, ein vorbereitender Artikel auf das Musikfest, im Novellenstyl eine Kritik über Jenny Lind, und längere Kämpfe mit Schindler über Beethoven.

Nach der 1832 erfolgten Auflösung des Leipziger Hoftheaters leitete Dorn, während eines zweimonatlichen Urlaubs des Kapellmeister Krebs im Hamburg das dortige Orchester und nahm darauf ein Engagement bei dem Theater in Riga an, nachdem sich die Unterhandlungen mit Aachen wegen der dort zum ersten Mal auftretenden Cholera zerschlagen hatten. Bereits nach einem Jahre vertauschte er aber das Rigaer Theater mit der dortigen städtischen Musikdirektorstelle, die ihn fast ausschließlich dem Lehrfach zuführte, worin er sich früher bereits nicht ohne Erfolg beschäftigt hatte. Robert Schumann und Clara Wieck sind u. A. seine Eleven in der Composition, und die Frau Kriete, geb.

Wüst, hat er in Leipzig aus dem Chor zur Sängerin herangebildet.

In Riga schuf er zum Theil ganz neue musikalische Zustände, indem er die ihm von Deutschland her bekannten Verhältnisse dorthin zu übertragen suchte. So gründete er u. A. eine Liedertafel in Gemeinschaft mit seinem intimsten Freunde, dem jetzt verstorbenen Bürgermeister Seuberlich, und veranstaltete das erste Musikfest der russischen Ostseeprovinzen im Juni 1836, worüber er in der neuen Zeitschrift für Musik ausführlichen Bericht erstattete. Als später das durch Karl von Holtei reorganisirte Rigaer Theater in die Hände des Sängers Hoffmann überging, vereinigte er auf dessen Wunsch die bisherige Stellung an Schule und Kirche mit der bis dahin von Richard Wagner geleiteten Direktion des Theaterorchesters und brachte am 1. November 1838 seine vierte Oper: „Der Schöffe von Paris", gedichtet von W. A. Wohlbrück, auf die dortige Bühne. Sie entsprach vollkommen den Erwartungen, die das Publikum von dem Talente des Componisten hatte. Die Ouvertüre sowohl, wie fast jede einzelne Nummer, wurde sehr lebhaft applaudirt. Am höchsten aber hatte sich das Interesse bei dem Finale des ersten Aktes gesteigert. Der Componist, zugleich Dirigent an diesem Abend, wurde nach demselben stür=

misch gerufen. Sämmtlichen Hauptpersonen des Stückes, dem Dichter und dem Componisten zum zweiten Male, widerfuhr die Ehre des Hervorrufens nach Beendigung der Oper.

Die Dichtung anlangend, so bietet dieselbe, abweichend von recht vielen Texten, selbst beliebter Opern, nicht nur angenehme Situationen, sondern auch befriedigenden Zusammenhang und interessanten Inhalt. Eine Skizze des Textes mag dies beweisen.

Paris ist von den Engländern besetzt. Karl der Siebente und die Jungfrau stehen vor den Wällen. Der Kriegsrath hat einen Sturm auf die Stadt beschlossen. Die Menschlichkeit des Königs will Blut ersparen. Er entschließt sich, zu diesem Zwecke selbst verkleidet in die Stadt zu schleichen, um einen Aufstand der treugebliebenen Einwohner anzuregen. Der Sturm von außen und die gleichzeitige Diversion von innen sollen den Feind zu jedem ernsthaften Widerstand unfähig machen. Ein Feuerzeichen auf dem Thurme von Notre-Dame soll den Moment des allgemeinen Angriffs bestimmen. Der König erreicht unerkannt seine Getreuen. Man verbirgt ihn auf dem Thurme von Notre-Dame, dessen Glöckner, ein eifriger Patriot, den Verkleideten als einen Boten des Königs ehrt und gegen Verrath schützt. Gefahrdrohend ist vorzüglich das Argusauge des englisch gesinnten Schöffen von Paris, der jedoch

für diesen Augenblick von den politischen Ereignissen durch eine Privatangelegenheit abgelenkt erscheint, indem er seine Mündel, die sich bereits einem jungen Manne verlobt hat, gegen ihren Willen zum Traualtare führen will. Der Hochzeitszug beginnt und trifft mit einem Aufzuge, den die Studenten von Paris einem eben kreirten Doktor, dem Verlobten, zu Ehren halten, zusammen. Die Studenten hemmen den Zug, versöhnen den Schöffen, ziehen die anwesenden Einwohner mit in ihr Interesse, — eine Zigeunerin, des Glöckners verkleidete Tochter und Verbündete der beiden Liebenden, vermehrt den Zusammlauf des Volks und die Verwirrung des Zuges, die nun der Geliebte benutzt, um den Schöffen zu prellen und seine Braut zu entführen. Er bringt sie einstweilen auf den Thurm von Notre-Dame, woselbst sie, als Student verkleidet, den passenden Augenblick zur weiteren Flucht mit ihm zu erwarten gedenkt. Hier nun trifft sie mit dem gleichfalls dort versteckten Könige zusammen, der, in dem verkleideten Studenten das Mädchen ahnend, seinem Hange zu Galanterien folgt und sie, durch verliebte Tändeleien neckend, in Verlegenheit setzt. Zeuge derselben wird der eintretende Student. Es erfolgt eine Herausforderung, die der König als französischer Hauptmann nicht ausschlagen mag. Die Streitenden eilen zum Zweikampf hinaus

auf den gewöhnlichen Kampfplatz der Studenten. In ihrer Abwesenheit kehrt der Glöckner, dem die Anhänger des Königs nun erst Kunde von dem hohen Stande seines Schützlings gegeben haben, heim. Er erfährt das Vorgefallene und eilt fort, um die Streitenden zu trennen. Die Tochter aber, bedenkend, daß der Vater sie verfehlen könne, und nicht wissend, daß das Feuerzeichen noch eine höhere Bedeutung habe, als die, den Freund von einer Verlobten drohenden Gefahr zu unterrichten, was sie vorher mit ihm verabredet hatte, hält es für rathsamer, ihn durch das Feuerzeichen zur schleunigen Rückkehr zu bewegen und auf diese Art das Duell zu verhindern. Das Feuer leuchtet weithin durch die Nacht und bestimmt andererseits das französische Heer zum augenblicklichen Sturm auf die Stadt. Man hört die Schlacht, man sieht den Zusammenlauf der Einwohner von Paris. Die beiden Streitenden lassen bei dem Anblick des Feuerzeichens, das Beider Thätigkeit in entgegengesetzter Richtung fordert, ihren persönlichen Streit fallen. Der Hauptmann giebt sich seinem Gegner und den anwesenden Studenten als König zu erkennen. Das lebhafte Vaterlandsgefühl siegt über die Privatinteressen, sie umringen schützend den König, um sich unter seiner Führung dem Feinde von innen aus entgegenzustürzen. Da ertönen Siegeslieder: das fran=

zösische Heer hat gesiegt. Der Aufruhr in der Stadt, durch den Hauptmann bereits eingeleitet, ist wirksam geworden und hat dem Feinde die Möglichkeit genommen, sich kräftig zu vertheidigen. Bestürzt ist er entflohen und hat die Hauptstadt dem Könige geräumt. Der Schöffe, der Verrätherei eingeständig, wird begnadigt, muß aber seine Mündel dem Nebenbuhler überlassen. Unter Huldigungsscenen und Siegesgaben fällt der Vorhang.

Die Musik bewegt sich, dem Texte folgend, in verschiedenen Nüancirungen, doch sind die komischen Situationen und die heiteren Elemente mit besonderer Vorliebe bearbeitet. Der Zuhörer wird durch sie fast durchgängig in einer leichten Stimmung erhalten und nur schnell vorübergehend sind die ernsten Momente. Die neckende Laune, der galante Scherz, der kecke jugendliche Uebermuth, des Glöckners Tochter, den König und die Studenten dargestellt, bilden einen trefflichen Kontrast gegen die feindlichen Elemente in der Person des tragikomischen, aufgeblähten Schöffen. Die einzelnen Gesangpartien und der Dialog wechseln mit den Ensemblestücken, und ganz besonders wirksam treten die männlichen Chöre hervor. Liebliche Melodien wechseln mit kräftigen Chorgesängen, einfache Begleitung mit rauschender Instrumentirung. Und dennoch hört man es

der Musik an, daß der Componist bemüht war, den Text nicht in der Musik untergehen zu lassen. Die Musik belebt, verschönert den Text, erhebt das Gedachte zum Gefühlten, erlaubt sich jedoch nicht — wie das in vielen, besonders italienischen Opern der Fall ist — allein herrschend werden zu wollen. Mit einem Worte, sie hindert im Ganzen weder den Fortgang des Stückes, noch hat sie das Bestreben, die Aufmerksamkeit des Zuhörers vom Texte ab- und sich allein nur zuzuwenden.

Unläugbar ist diese Oper eine glückliche Schöpfung, die gewiß überall auf den Zuhörer einen bleibend günstigen Eindruck machen muß, vorausgesetzt, daß sie von wirklich guten Künstlern dargestellt wird. Sie ist auch auf vielen andern Bühnen, z. B. in Königsberg, Köln, Leipzig, Breslau mit dem größten Erfolge aufgeführt worden.

Drei Jahre nach der ersten Aufführung des Schöffen, am 8. November 1841, erschien Dorn's fünfte Oper: „Das Banner von England" (Text von K. Alt nach W. Scott's „Löwe von Kurdistan") auf der Rigaer Bühne.

Nach Konradin Kreutzer's Abgang von Köln wurde Dorn dorthin berufen zur Uebernahme der städtischen Kapellmeisterstelle. Er verließ Riga nach elfjähriger Entfernung von Deutschland, im Sommer 1843.

In Köln war er für das erste Jahr gleichzeitig am Theater und an andern musikalischen Instituten (er leitete die Abonnementskonzerte, den städtischen Gesangverein, die Liedertafel, die musikalische Gesellschaft) beschäftigt, gab aber bald die erstgenannte Stellung als unvereinbar mit der Sorge für die übrigen auf, um ausschließlich Konzertdirigent und Lehrer für Composition, Gesang und Klavierspiel sein zu können. Als solcher hat er im Sommer 1845 die Rheinische Musikschule gegründet, eine musikalische Bildungsanstalt für talentvolle aber unbemittelte junge Leute, welche später unter seinem Nachfolger F. Hiller zum Konservatorium erweitert wurde.

In den Jahren 1844 und 1847 dirigirte er das Niederrheinische Musikfest in Köln und hat auf dem ersteren die Missa solennis von Beethoven zum ersten Mal in Deutschland vollständig aufgeführt. Im Jahre 1847 erhielt er vom Minister Eichhorn das Prädikat als königlicher Musikdirektor, und in demselben Jahre nach Aufführung seiner Kantate zur Einweihung des Altenberger Domes in Gegenwart Sr. Majestät des Königs von Preußen die goldene Huldigungsmedaille.

Am 16. August 1848 wurde die 600 jährige Feier der Grundsteinlegung des Kölner Domes mit seiner

dazu componirten Festouvertüre für Orchester, Solostimmen und Chor eröffnet. Bald darauf ernannte ihn die Niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst zu ihrem correspondirenden Mitglied, und 1849 unmittelbar nach seiner Konzertreise, auf welcher er in Berlin und Frankfurt a. M. seine bereits in Köln, Aachen, Düsseldorf, Kolberg, Stettin und Magdeburg aufgeführten Sinphonien zu Gehör brachte, die königliche Akademie der Künste in Berlin zu ihrem ordentlichen Mitgliede.

Der günstige Erfolg, welcher mit seinem Auftreten als Componist und Dirigent in Berlin verbunden war, bewirkte nach Nikolai's (seines Landsmannes) Tode seine Berufung als Kapellmeister an das königliche Hoftheater, welche Stellung er im Oktober 1849 antrat. Seine Mitbewerber waren Rietz und Hiller gewesen.

Im Januar 1850 gelangte in seinem Konzert mit Unterstützung der Singakademie und des Stern'schen Gesangvereins ein Tedeum, und ebenso 1851 ein Requiem zur Aufführung. Beide Werke nannte er „Konzertcomposition", um dadurch seine nicht streng kirchliche, sondern fast dramatische Behandlung ihres Textes zu rechtfertigen, wie denn das Programm des Requiems folgende Eintheilung bringt: 1. Die letzte Stunde: Requiem. 2. In der Kirche: Kyrie. Dies

irae· 3. Bei der Einsenkung: Domine. 4. Auf dem Friedhof am Tage Allerseelen: Sanctus. Benedictus. Agnus Dei.

Im Juni 1850 fand im königlichen Opernhause zu Berlin eine Festvorstellung zur Genesungsfeier Sr. Majestät des Königs statt, wozu er auf den Wunsch des Prinzen Karl von Preußen eine Ouvertüre componirte über zwei Themata, das Volkslied: „Heil Dir im Siegeskranz", und Neithardt's Nationalgesang: „Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben." Im Oktober desselben Jahres beging die königliche Akademie der Künste in Berlin den Geburtstag ihres hohen Protektors durch eine öffentliche Sitzung, wozu Dorn im Auftrage des Senates den einundzwanzigsten Psalm componirte. Im Juni 1851 veranstaltete dieselbe Korporation zu Ehren Rauch's, als er das Friedrichsdenkmal vollendet hatte, eine besondere Festlichkeit im Saale der Singakademie. Die hierzu von Kopisch gedichtete und von Dorn componirte, aus acht Nummern bestehende Kantata mußte noch in derselben Woche auf Befehl des Königs im Schlosse zu Sanssouci wiederholt werden.

Um diese Zeit vollendete Dorn seine große tragische Oper: „Die Nibelungen", Text von E. Gerber, die zum ersten Mal, am 22. Januar 1854, in Weimar

aufgeführt und bis Ostern 1856 in Berlin, Königsberg und Breslau (am letzteren Orte binnen vier Monaten zwölfmal) wiederholt wurde.

Was den Text betrifft, der nach unserem herrlichen Nationalepos gearbeitet ist, so unterscheidet sich derselbe in keiner Hinsicht von andern gewöhnlichen Operngedichten. Wir würden daher sogleich zur Tondichtung übergehen können, wenn wir es nicht für unsere Pflicht hielten, gegen das von Herrn Gerber an den Nibelungen verübte Attentat zu protestiren; denn das saft- und kraftlose Machwerk des Textverfassers sieht fast wie eine Parodie des großartigen Heldengedichtes aus.

Das Werk besteht aus fünf Akten. Der erste Akt spielt auf Iserland; der zweite und dritte (zwei Jahre später) in und bei Worms; der vierte und fünfte (zehn Jahre später) am Hofe Etzel's in Ungarn.

Die handelnden Personen sind: Brunhilde, Königin von Isenland (Mezzo Sopran); Tyro, Küstenwächter auf Isenland (Baß); ein Herold der Königin (Tenor); Günther, König der Burgunder (Tenor); Chriemhild, dessen Schwester (Sopran); Hagen von Tronegge (Baß); Marschall Dankwart (Bariton); Volker von Algei (Tenor); Siegfried Thronerbe von Niederland (Bariton); Etzel (Attila), König der Hunnen (Baß); ein hunnischer Kriger; isen-

ländische Krieger, Mägde und Schildjungfrauen; burgundische Edelfrauen, Fürsten, Ritter, Edelknaben und Matrosen; hunnische Krieger, Mädchen und Frauen.

Dorn gab seiner Ouvertüre zu den Nibelungen eine bedeutende Ausdehnung, und obgleich die Hauptmotive der Oper deren Inhalt bilden, so kann sie doch als ein für sich bestehendes Tonstück betrachtet werden, welches auch getrennt vom Ganzen seinen intensiven Werth behalten und selbst von denjenigen, die das Drama, dessen herrlicher musikalischer Fleiß sie ist, nicht kennen, verstanden und bewundert wird.

Beim Aufrollen des Vorhangs sehen wir die felsige Küste von Isenland, im Hintergrunde das Meer. Die Musik schildert den letzten Nachhall eines dahinschwindenden Sturmes. Allmählich klärt sich der finstere Horizont auf und das Morgenroth fällt durch die düsteren Nebel. Links vom Zuschauer nächst der Küste steht ein Wachtthurm, dessen Vorderfront auf ebener Erde fußt; die Rückseite nach dem Meere zu ist in den Felsen gehauen, so daß der Eingang zum Thurme in der Mitte desselben über der Küste sichtbar ist. Vor diesem Eingang läuft eine Brüstung hin, die zum Beobachten dient. Tyro lehnt sich über diese Brüstung und singt, auf das Meer hinaussehend:

Welch grausig Stürmen diese Nacht!

So weit des Wächters Blicke reichen,
Der Strand bedeckt mit Trümmern und mit Leichen,
Dank, Odin dir, daß schon der Morgen tagt!
Der Sonne Glanz durch Nebelwolken bricht,
Das Meer erglänzt im Frührothlicht.
Sieh' dort das Purpursegel, welch ein Schein!
Das stolze Schiff muß eines Königs sein.

Vom Meere rechts kommt ein mit Purpursegeln aufgehißtes Schiff, auf welchem das Schiffsvolk in voller Thätigkeit ist, die Anker auswerfen zu wollen. Am Bord des Schiffes befinden sich der König Günther von Burgund, Siegfried, Hagen, Volker, Dankwart. „Wir bringen Friedensgrüße!" versichern sie, worauf Tyro in den Thurm abgeht, sie zu melden. Nun erschallt im Allegro alla breve, $^4/_4$, A dur, ein kurzer, vierstimmiger Matrosenchor, der recht eindringlich und charakteristisch das frohe Gefühl der nach gefahrvoller Seefahrt glücklich am Ziele angelangten Burgunden ausdrückt. Günther, Siegfried und Hagen sind während des Chors an's Land gestiegen. Alsbald tritt ein Herold auf, umgeben von vier isenländischen Kriegern, welche die Embleme der vier Elemente: Adler, Wallfisch, Bär und Drache, als Wappen Isenland's auf Standarten tragen. Die Königin von Isenland läßt dem König Günther ihren

Gruß entbieten und erkundigt sich nach seinem Begehren. Er ist gekommen, zu werben um die Hand der Königin. „Kennt Ihr auch die Bedingung dieses Preises?“ fragt der Herold. Ihm antwortend singt Günther:

Die Königin muß dreifach ich besiegen!
Im Lanzenwurf, im Pfeilschuß und im Ringkampf;
Besiegt sie mich — so ist mein Loos der Tod;

worauf der Herold versetzt:

Was Ihr sprecht, ist wahr, wenn sie nicht Gnade walten läßt.
Doch ob nun Tod, ob Gnade Ihr empfangt —
In jedem Fall verliert Ihr Eure Waffen,
Mit denen man die Siegeshelden schmückt.

Der König Günther versichert, daß er sich dem Gesetz fügen werde. Der Herold heißt ihn willkommen auf Isenstein und entfernt sich sodann mit den vier Kriegern. Nach ihrem Abgang räth Hagen dem Könige, nicht blindlings eine That zu wagen, deren Erfolg nicht in seiner Macht stehe, und fügt dem Rathe die eindringliche Warnung bei: „Hier gilt nicht rüst'gen Mannes Kraft, die Zauberkunst ihr Hülfe schafft.“ Darauf erbietet sich Siegfried, für ihn in die Schranken zu treten, wenn er ihm seine Schwester Chriem-

hilde zum Weibe geben wolle. Das Bedenken Günther's, daß er nicht den Preis gewinnen könne, wenn Siegfried für ihn kämpfe und siege, beseitigt der Letztere durch folgende Romanze:

Schon in der Jugend ersten Tagen
Hab' einen Drachen ich erschlagen,
Und zauberisch schützt mich sein Blut;
Und als die Gnomen ich bezwungen,
Ward mir der Hort der Nibelungen,
Auf dessen Goldschatz Fluch geruht.
Doch hab' ich bei dem Funkelbronnen
Die Nebelkappe mir gewonnen,
Und wer sie trägt, wird unsichtbar;
Die soll umhüllen mich beim Ringen,
Unsichtbar Dir die Maid bezwingen —
Doch Du stellst Dich als Sieger dar.

Wiederum bittet Hagen in dringenden Accenten, der König möge nicht auf die Treue eines Menschen bauen, der außer ihm noch etwas liebt. Siegfried will den Entschluß des Königs hören; da nähert sich Hagen nochmals dem Könige mit bittender Gebehrde, doch Günther wendet sich fast unwillig von ihm ab und verkündet Siegfried seinen Entschluß: „Chriemhild ist Dein — siegst Du für mich!“ Hieran schließt

sich das herrliche Terzett: „Treu und Freundschaft zu mir halten“ u. s. w., dessen kräftiger, volksthümlicher Charakter jeden Hörer unwiderstehlich hinreißt. Während des Nachspiels erscheinen Volker und Dankwart auf dem Schiffe. Günther ruft sie herbei, und nun beginnt im Andante, 4/4, F dur das wundervolle Quintett: „Des Kampfes ernste Stunde naht“ u. s. w., nach dessen Beendigung Siegfried auf das Schiff zurückgeht, während Günther, Hagen, Volker und Dankwart sich nach der linken Seite entfernen.

Der Schauplatz verwandelt sich in die Veste Isenstein. Wir erblicken eine Waffenhalle von grünem Marmor und Gold; vorn links eine Nische, worin ein Thronsitz in Form einer prächtigen schön ausgezierten Muschelschale; rechts gleichfalls eine Nische, worin ein Götzenbild in Gestalt eines riesigen Wolfskopfes (Wolf Fenris), aus dessen weitgeöffnetem Rachen eine dunkle Gluth hervorleuchtet. An den Wänden prangen die von der Königin Brunhilde eroberten Trophäen, Waffen und Rüstungen der Ritter verschiedenster Nationen. Im Hintergrund erblickt man einen sehr großen verhüllten Ausgang, der später beim Oeffnen die Fernsicht auf das tiefer liegende freie Meer erschließt, zu welchem von jenem Ausgange eine dem Publikum nur

für die obersten Stufen sichtbare Treppe hinabführt. — Isenländische Mägde, welche die Waffenhalle mit Fichtenzweigen ausschmücken, stimmen einen Chorgesang an, während die isenländischen Schildjungfrauen, in altnordischer Kleidung, hochgeschürzt, mit Waffenrock, Helm, Harnisch und fliegendem Haar, blinkende Opfermesser in den Händen schwingen und Tänze ausführen, die sich theils mit übermüthiger Freude gegen die aufgehängten Trophäen, theils mit demuthvoller Gebehrde gegen das Götzenbild wenden. Der Gesang der Mägde wird durch einen dreimaligen Wehruf hinter der Scene unterbrochen. Große freudige Aufregung giebt sich unter den Frauen und Schildjungfrauen kund, deren Tanz sich von nun an bis zum höchsten Grad wildesten Ungestüms steigert. Der Chor der Mägde singt Lob und Preis der siegreichen Königin und Wehe dem Burgundenkönige, der zum Kampf sich eingefunden. Plötzlich flüchtet ein Herold in furchtbarster Bestürzung von außen in die Halle und meldet:

Zerbrochen ist der Fürstin Schild
Besiegt vom Könige Brunhild!
Sie kommt! — Weh' dieser Schmach!
Es naht des Reiches letzter Tag!

Der Chor wiederholt die beiden letzten Verse und ent=

flieht in tumultuarischer Verwirrung mit dem Herold und den Schildjungfrauen.

Nun tritt Brunhilde auf, mit herabwallendem Haar und halbgerüstet. In mächtigster Bewegung und innerlicher Zerknirschung singt sie (Maestoso, 4/4):

Ich bin besiegt — zerschmettert hat mich Odin!
Thor's Donnerhand warf Verderben über mich.
Und ich lebe noch? — mich trägt noch die Erde? —
Stürz' nieder, Hekla, deiner Flammen Strom!
Walküren, zerrt mich in des Grabes Nacht —
Ihr Felsen Island's, deckt dieses Haupt!
Hinweg die Waffen, die den Sieg verwehrt.
(Sie schleudert die übrige Rüstung von sich.)
Hinweg den lichten Schmuck — er ist entehrt!

(Sie wirft Ketten und Spangen in die feurige Mündung des Götzenbildes und steht, allen Schmuckes beraubt, im schneeweißen Gewande da.)

Mich verfolgen finstre Mächte,
Ruhm und Herrlichkeit sank hin;
Staub sind meines Thrones Rechte —
Sklavin die freie Königin!
Wo berg' ich mich auf Erden?
Mein edler Stolz erliegt;
Muß dem Manne dienstbar werden —

Bin verachtet, bin besiegt!
Darf nicht mehr die Speere schwingen,
In die Feinde muthig dringen;
Darf nicht mehr mit Wellen kämpfen,
Wonnige Lust zu dämpfen,
Hin ist der gold'nen Freude Zeit,
Hin meines Lebens Seligkeit, —
Bin verachtet, bin besiegt!
(Sie sinkt ohnmächtig vom Throne nieder.)

Günther tritt langsamen Schrittes auf; bei seinem Anblick verhüllt Brunhild ihr Angesicht und heißt ihn sich entfernen. Ihren Zorn zu besänftigen, singt Günther:

Dich hat nicht mein Arm bezwungen —
Liebe siegte in dem Streit.

Kalt und stolz erwiedert Brunhild:

Kenn' sie nicht — kann nicht gehorchen!
Kenne nur des Herrschens Triebe —

Günther unterbricht sie mild:

Herrsche denn im Reich der Liebe!
Was ich habe, sei Dein Lohn,
Theile Herz mit mir und Thron.

Daran schließt sich im Andantino, $^6/_8$, A dur, die wunderschöne Kavatine: „Komm an den Rhein“, diese prächtige Liebeswerbung Günther's, die der Tondichter mit allen Reizen seiner Kunst geschmückt hat. Brunhildens Stolz ist gebrochen: sie reicht ihm beide Hände und singt im Maestoso animato:

Wohl bin ich Dein, der mich bezwungen,
Mein bess'res Selbst gibst Du zurück;
Die Treue halt' uns fest umschlungen,
In Deiner Liebe keimt mein Glück.

Der Bund ist geschlossen, ihre Seelen haben sich gefunden, und Beide frohlocken über ihre Vereinigung; dies ist der Inhalt eines sehr kurzen Duettino's, das durch edle Einfachheit und Ungesuchtheit des musikalischen Ausdrucks ansprechen muß. Dann treten von rechts auf Siegfried, Hagen, Volker, Dankwart; ihnen folgen isenländische Krieger. Schildjungfrauen und Mägde erscheinen von links. Nun beginnt das Finale. Günther verkündet der Versammlung, daß Brunhild seine Werbung angenommen hat u. s. w., worauf sie vom Chore begrüßt wird. Günther stellt darauf Hagen, Volker, Dankwart, welche links beim Throne standen, einzeln der Königin vor. Siegfried, der auf der rechten Seite steht, singt, indem er einen Ring an seiner Hand betrachtet, für sich:

Der gold'ne Reif an meiner Hand,
Den ich beim Streit der Königin entwand:
Er sei der Treue einfach Zeichen,
Ihn will ich, nach der Rückkehr, meiner Chriemhild reichen.

Brunhild bemerkt Siegfried und fragt im geschmackvollen, edel gehaltenem Recitativ, wer der Ritter ist, den sie vorher nicht gesehen, und weshalb er beim Kampfe fehlte. Ihr antwortet Günther:

Er ist mein Freund, Siegfried von Niederland,
Ein mächt'ger Degen!

Brunhild heißt ihn gastlich willkommen, worauf Siegfried, Hagen, Volker und Dankwart erwiedern: Bald ruft Burgund auch Dir ein Hochwillkommen! Nach einem kurzen Ensemble mahnt Günther zur Heimkehr nach Worms. Der Chor der Isenländer singt im Alla brevetempo Heil dem Sieger von Burgund, wozu sich in den Schlußtakten der Gesang der Matrosen auf dem Schiffe gesellt. Im Hintergrunde öffnet sich während des Gesanges der große Ausgang, und indem sich der Chor auf der Bühne spalierartig in zwei Reihen theilt, um Günther, welcher Brunhild führt, und die Ritter Siegfried, Hagen u. s. w. durchzulassen, erblickt man auf dem Meere ein Schiff

mit aufgehißten Purpursegeln, und darauf Matrosen, kleine weißrothe Fahnen schwenkend. Sobald Günther und sein Gefolge die ersten Stufen der Treppe erreicht haben, um nach dem Meere hinabzugehen, fällt der Vorhang.

Der zweite Akt führt uns in den Rosengarten vor Worms, einem mit wildem Rosengebüsch durchzogenen Eichenhain, der sich gegen den Hintergrund lichtet, und die Aussicht auf den Rhein und die jenseits liegende Stadt Worms öffnet. Vorn links und rechts stehen reich und prächtig geschmückte Hochsitze mit Baldachinen, wovon der zur linken Seite etwas höher als der andere ist. — Brunhilde, eine Krone auf dem Haupt, befindet sich links auf dem Hochsitze; ihre Mienen drücken eine kaum zu bemeisternde Ungeduld aus. Volker steht neben ihr, eine Harfe am blauen Bande tragend. Ritter, Edelfrauen und Pagen, von denen einer auf weißsammtnem Kissen einen goldenen Kranz trägt, haben sich um den Hochsitz Brunhildens gruppirt. — Die Introduktion beginnt mit Chorgesängen und Tänzen. Auf einen allgemeinen Jubelchor folgt ein Chor der Männer, dann ein vierstimmiger Sologesang. Alle erwarten Chriemhilden, die Neuvermählte, die während des Gesanges der Frauen, in festlichem Schmucke, ein reiches Diadem in den Haaren erscheint. Sobald sie die Mitte

der Bühne erreicht hat, wobei die Tanzenden eine Gruppe um sie bilden, verneigt sie sich gegen Brunhilde, die sich von ihrem Sitz erhebt, herabsteigt und Chriemhilden auf den für sie bestimmten Hochsitz rechts führt; dann kehrt Brunhilde auf ihren Sitz zurück. Chor und Tanz werden fortgesetzt. Im begleiteten Recitativ dankt Chriemhilde für den glänzenden Empfang und fährt dann fort:

Reich lohn' ich Euch den treubewahrten Sinn;
Denn aus dem Schatz des Gnomenkönigs Nibelung,
Den Siegfried mir zur Morgengabe brachte,
Entströme Allen Glück und Ueberfluß.

Die Königin Brunhilde, verletzt durch diese stolze Sprache, singt für sich:

Wer ist denn Herrin hier? Sie, oder ich?
Darf sich des Dienstmanns Weib so arg vermessen?

Nachdem sie berichtet, der König sei zum Turnier gezogen, fordert sie, nicht ohne spöttische Anspielung auf Chriemhildens weichen Sinn, Volker von Alzei auf, ein Lied zu singen. Volker erfüllt ihren Wunsch; sein kerniger deutschvolksthümlicher Sang: „Wenn hoch ich auf der Halde stehe", dessen Refrain jedesmal vom Chor wiederholt wird, muß warm und kräftig zum Herzen des Hörers sprechen. Nach kurzem

Recitativ, worin Brunhilde und Chriemhilde ihre Meinungsverschiedenheit kundgeben, erschallt Trompetengeschmetter hinter der Scene und ein Männerchor singt vierstimmig dem Sieger Preis und Ehre. Von freudiger Ahnung getrieben, eilt Chriemhilde rasch von ihrem Hochsitz herab, ihren Gemahl Siegfried den Siegeskranz zu bringen. Da erhebt sich Brunhilde und befiehlt ihr, zu bleiben. Verwundert fragt Chriemhilde: Was hältst Du mich?

Brunhilde.

Ich will Dich halten in den Schranken;
Du gehst zuletzt — zuerst geh' ich!

Chriemhilde.

Weshalb die streitigen Gedanken?
Willst Du den Vorrang?

Brunhilde.

Ich bin Königin!
Des Dienstmanns Weib erkenne seine Pflichten.

Chriemhilde (tief verletzt umkehrend).

Des Dienstmanns Weib? Wort ohne Sinn!
Was scheuchst Du Siegfried, meinen Mann,
Und wähnest uns Dir unterthan?
Er wird einst König, stolz und groß —
Dann theil' auch ich des Königs Loos.

Brunhilde.

Wenn auch — bist mir nicht zu vergleichen,
Als Jungfrau war ich schon gekrönt;
Mein Name drang zu allen Reichen,
Und Blut floß, wo man ihn gehöhnt.
Nur Günther's Arm hat mich bezwungen,
Den besten Mann bracht ich mich dar.

Chriemhilde.

Den besten Mann? — Brunhilde, das eben ist nicht klar;
Wenn Günther's Arm Dich nur bezwungen,
Wenn er als Sieger Dich umfing —
Wie ist's dem Dienstmann denn gelungen,
Von Dir zu haschen einen Ring?
(Im höchsten Triumph die Hand, an der ein goldner Ring, hinhaltend).
Sprich, Fürstin, kennst Du den?

Brunhilde

(hat voller Verwunderung zugehört, und steigt stolz von ihrem Sitz herab).

Was soll's? Was kümmert mich ein Ring von Deiner Hand?
Als Günther mich im Kampf bezwungen,
Warf ich des Schmuckes eitlen Tand

In unsres Götzenbildes Rachen,
Wer durfte je sich rühmen meiner Gunst?

Chriemhilde
(streift den Ring ab und hält ihn mit Stolz und Hohn Brunhilden entgegen).

So schau' das Zeichen!
Muß Dir des Dienstmanns Weib noch weichen?

Brunhilde erkennt ihren Ring, schreit plötzlich auf und verhüllt mit beiden Händen ihr Gesicht. Nun folgt im Allegro 4/4, ein wildbewegtes Duett der beiden Frauen, dessen Wirkung durch das Hinzutreten des Chores gesteigert wird, der sein Grauen und Entsetzen über die Frevelthat singt. Die feierlichen Klänge eines Marsches verkünden die Ankunft des Siegers. Zuvörderst tritt Dankwart mit dem Marschallstabe auf und bittet Brunhilden im Namen des Königs, den Helden des Tages mit dem Siegeskranz zu schmücken. Sie fragt mit scharfer Betonung: War mein Gemahl der Held? Nein, Siegfried war's, erwiedert Dankwart. Mit vor Grimm zitternder Stimme stößt sie die Worte heraus: Den Helden will ich krönen, wie sich's ziemt. — Nachdem Brunhilde und Chriemhilde ihre Sitze wieder eingenommen haben, treten Günther, Siegfried und Hagen auf; vorangehen Waffen=

herolde, und den Zug beschließen Burgundische Ritter. Der allgemeine Chor singt zur festgehaltenen Marschmelodie vollstimmig Heil dem Ritter, dem es gelungen, im Turnier die Kämpfer zu bezwingen. Dann verkündet Günther, daß Siegfried den Sieg errungen hat. Brunhilde, in sich verloren, steigt die Stufen herab und nimmt wie unbewußt den von einem Pagen ihr dargebotenen Kranz. Siegfried hat sich während dessen vor ihr auf ein Knie niedergelassen und singt zu ihr im Menuettempo, $^3/_4$:

Vernimm meinen Schwur auf's Neue:
Für Dich zu steh'n bis in den Tod in Treue!

Unfähig, ihre Wuth länger zu bemeistern, ruft Brunhilde, indem sie den Kranz fallen läßt: Verräther! Siegfried springt auf und wiederholt mit Günther zusammen gleichsam mechanisch den schrecklichen Ruf. Nun bezeichnet Brunhilde Beide als Verräther, was eine große Bestürzung und Aufregung unter den Anwesenden hervorruft. Auf Günther's Frage, was geschehen sei, antwortete sie, daß Chriemhilde ihr den Betrug entdeckt habe, und bezeichnet in den leidenschaftlichsten Accenten Siegfried als ihren Bezwinger. Der König fährt auf, ergrimmt über die Schmach, die in dieser Antwort liegt, und wendet sich

mit durchdringendem Ernste zu Siegfried, Rechenschaft wegen des Vorgefallenen verlangend. Ruhig und würdevoll, mit geschmackvollem, der Situation völlig angemessenen Ausdruck singt der Held:

Mein König, was ich that, will ich vertreten,
Den Ring, den ich auf einer Fahrt gewann,
Gab ich Chriemhilden als ein treuer Mann. —
Bekenne, Weib, hab ich Dir je gesagt,
Daß dieser goldne Reif von jener Fürstin kam?

Ihm antwortend singt Chriemhilde, Anfangs schüchtern, dann mit steigendem Affekt:

Dein Mund hat nie mir solches kund gemacht,
Doch hab' ich aus des Ringes Runenschrift gelesen,
In wessen Hand dies Kleinod einst gewesen,
Denn drinnen steht auf goldnem Schild
Dein Name, stolzes Weib Brunhild!

Dieses Bekenntniß ruft in der Versammlung einen Ausbruch leidenschaftlichen Unwillens hervor, dem unmittelbar die tiefste Niedergeschlagenheit folgt. Chriemhilde umarmt mit innigster Zärtlichkeit Siegfried, der nach einer Pause, während welcher er ruhig und würdevoll dastand, erwiedert:

Tief schmerzt es mich, was immer auch geschehe;
Die Runenschrift, glaubt mir, nie hab ich sie gesehn.

Zum Himmel heb ich meine reine Hand,
Und schwör' bei Gott den heil'gen Rittereid:
Was ich gesagt, die volle Wahrheit ist.

Befreit von der heimlichen Angst, die seine Brust bedrückt, singt Günther hochaufathmend:

Folgt mir zur Jagd! Dort in des Waldes Ruh'
Entflieht der Unmuth, wird die Seele weit.
Nun Siegfried, kommst Du auch?

Siegfried.

Ich komme, Herr!
(Treuherzig dem König die Hand bietend).
Blieb auch kein Zorn zurück?

Günther (umarmt Siegfried).

Du bist mein Freund!

Siegfried.

Jetzt, Chriemhilde, thu' auch Du mir was zu lieb:
(Auf Brunhilde weisend).
Geh', Kind, gieb ihr die Hand zur Sühne.

Chriemhilde

(nach einem innern Kampfe zärtlich auf Siegfried blickend, geht dann rasch und entschlossen zu Brunhilden, ihre Hand fassend).

Vergebt!

Brunhilde
(sieht auf Chriemhildens Hand und weist dieselbe dumpf vor sich hinbrütend zurück).

Schon gut, schon gut! (Für sich, mit heimlichem Feuer)
Ihr Götter, Rache lebt!

Chriemhilde sieht ihr ins stechende Auge, schauert zusammen, und geht angsterfüllt, stets nach Brunhilden blickend, auf Siegfried zurück, dem sie in die Arme sinkt. — Im folgenden Ensemble singen Brunhilde und Hagen ihren festen Entschluß, nicht zu ruhen, bis der Frevel gesühnt ist, während Chriemhilde, Günther, Volker, Siegfried, Dankwart und der Chor ihre bangen Ahnungen kundthun. Hierauf entfernt sich Günther mit Chriemhilde; Siegfried Volker, Dankwart, Ritter, Edelfrauen u. s. w. folgen; Hagen, stets Brunhilde beobachtend, geht zuletzt. Brunhilde, die allein zurückbleibt, wirft sich aufgelöst in tiefsten Schmerz auf ihren Hochsitz, und sieht mit krampfhaften Bewegungen in die leere Luft. Doch nicht lange währt dieser Zustand stummer Verzweiflung, der Rachegedanke giebt ihr die verlorene Energie wieder und mit furchtbarer, grauenerregender Heftigkeit singt sie:

Das Schreckliche ist mir enthüllt,
Was meine Seele nie geahnt,

Und offen liegt die Schande da.
Doch bleiben ungerächt die Qualen?
Nein, bei dem höchsten Gott,
Er soll die Schuld mir blutig zahlen!

Während Günther und Hagen wieder auftreten, fährt sie fort:

Wall' auf, mein königliches Blut!
Sein Tod nur löscht der Rache Gluth!

Günther.

Geliebtes Weib!

Brunhilde.

Fort mit dem Klange!
Jetzt schütze Deine Königin.

Günther.

Als ich von heißer Lieb' entbrannt
Um Dich gefreit auf Iserland
Wie konnt' ich je im Kampf Dich zwingen,
Da Zaubermächte Dich umfingen?
Als plötzlich Siegfried Hülfe bot:
Er hat durch gleiche Zauberkraft
Den Sieg mir unsichtbar verschafft.

Brunhilde.

Ich kann verzeihen, was Liebe that —
Fluch aber treffe den Verrath.

O nimm mein Leben, nimm mein Glück,
Nur gieb die Ehre uns zurück.
Chriemhildens Wort geht in die Lande,
Auf Dich und mich fällt Spott und Schande!
(Zu Günther's Füßen sinkend).

Hagen (zu Günther).
Du bautest auf des Mannes Treue,
Der außer Dir noch etwas liebt —
Zu spät, o König, kommt die Reue,
Und nur ein Weg noch Rettung giebt.

Brunhild (aufspringend).
Ha, meinen Engel hör' ich sprechen!
(Fest auf Hagen zugehend).
Willst Deine Königin Du rächen?

Hagen.
Ich hab's geschworen!

Günther.
Weh! auch Du?
Gab Siegfried nicht den heil'gen Rittereid?
Was fordert unsre Ehre noch?

Brunhild. Hagen.
Siegfried's Tod!

Günther.
(dumpf schmerzlich, da er keinen Ausweg sieht).
Er sterbe.

Brunhilde (zu Hagen).
Man sagt, daß unverwundbar er?

Günther (für sich).
Ein Hoffnungsstrahl!

Hagen.
Für mich nicht mehr.
Als jüngst zur Sachsenschlacht wir zogen,
Hat Chriemhild mir in banger Sorge
Vertraut, wo er verwundbar sei,
Auf daß ich schirme ihn im Kriege,
Gott ist mit mir, mein Schwert bringt Sieg.

Brunhilde.
Wo bleibt des Hortes gold'ner Bronnen?
Durch ihn kann sie Verderben dräun —

Hagen.
Von meiner Hand wird er gewonnen;
Ich senke ihn tief in den Rhein.

Günther.
Wollt Ihr Chriemhilden Alles rauben?

Hagen.
Für Deine Ehre gilt der Streit,
Daß rein sie glänze allezeit.

Brunhild.
Wann taucht der Tod Siegfried in Nacht?

Hagen.
Auf nächster Jagd sei es vollbracht.

Dieser giftvollen unheilsschwangern Scene folgt ein Allegro impetioso, $^4/_4$, B dur ein scharf rhythmisirtes, sehr wirksames Terzett, das mit psychologischer Feinheit in stets beschleunigtem Tempo die Empfindungen nach der beschlossenen Rachethat rasch und lebendig ausströmen läßt.

Der dritte Akt führt uns in die Hofburg zu Worms. Wir erblicken ein Gemach mit einem Bogengang im Hintergrund. An der Wand hängen Jagdgeräthschaften. Ein mit Thierfellen bedecktes Ruhebett steht links an der Koulisse.

Siegfried, im Jagdanzug, Chriemhild, im einfachen weißen Hauskleide, kommen Arm in Arm, langsamen Schrittes durch den Bogengang links. Das schöne, melodiöse Duett der beiden Ehegatten beginnt mit der Bitte Chriemhilden's, daß Siegfried ihr verzeihen möge, was sie gethan. Der Held tröstet sie

liebreich, und eine innige Umarmung besiegelt von Neuem den Bund ihrer Herzen. Plötzlich erschallt hinter der Scene Hörnerklang, der sich nach und nach in der Ferne verliert. — Siegfried entwindet sich sanft Chriemhilden's Armen und will Bogen und Köcher holen. Da fragt Chriemhild im Recitativ: Mein Siegfried, sag! wohin? Siegfried. Das Hifthorn ruft zur Jagd! Chriemhild (schmeichelnd). Zieh' nicht zum Odenwald! Siegfried. Ich habe zugesagt. Im Allegro moderato, 4/4, C dur erwidert Chriemhild:

Geh' nicht! mich quälte angsterfüllt
Der Träume warnendes Gebild;
Zwei Berge stürzten über Dich,
Du sankst in tiefe Nacht und Grauen;
Dann jagten wieder fürchterlich
Zwei Eber Dich durch Feld und Auen;
Und wo Du liefst, da thaute Blut,
Den Knospen purpurroth entsprangen —
Und aus des Waldes stiller Huth
Gar wundersame Lieder klangen u. s. w.

Der Held achtet nicht der warnenden Traumerscheinung. Er nimmt Bogen und Köcher von der Wand, wirft Chriemhilden einen letzten Gruß zu und geht durch den Bogengang ab. Chriemhilde bleibt mit

ausgebreiteten Armen stehen und starrt dem Abgehenden nach. In einem kurzen Arioso (Allegro risoluto, $^4/_4$, C dur) macht sich ihre todtesbange, ahnungsvolle Stimmung Luft. In größter Aufregung stürzt sie fort, ihrem Gatten nachzueilen.

Der Schauplatz verwandelt sich. Wir erblicken eine Gegend im Odenwalde, von der Abendröthe beleuchtet. Auf der rechten Seite ragt ein Felsen hervor, aus welchem eine Quelle in ein natürliches Becken sprudelt, und von dort einen hinter die vorderste Koulisse rechts abfließenden Bach bildet. Daneben, fast in der Mitte der Bühne, steht eine große Linde, deren äußerste Zweige das Becken überschatten.

Siegfried, das Schwert in der Hand, Bogen und Köcher auf der Schulter nachläßig tragend, kommt aus dem Vorgrunde links und erkennt den von den Jagdgenossen bezeichneten Rasteort. Er verliert sich im Anschauen des durch den Sonnenuntergang beleuchteten Waldes. Nach einer kurzen Kavatine (Andantino, $^6/_8$,) voll lyrischer Gefühlsinnigkeit und melodischen Wohllautes will er nach dem Hintergrunde abgehen. Da kommt Hagen hinter dem Felsen von der rechten Seite hervor und tritt ihm entgegen. Mit dem Auftreten Hagen's verändert die Musik ihren Charakter; an die Stelle der ernstmilden, etwas schwermüthigen

Stimmung, in die uns die Kavatine Siegfried's versetzte, tritt wieder jene angstvolle, unheimliche Ahnung, die uns in den frühern Scenen erfüllte. Alle Umstände begünstigen die Ausführung des blutigen Racheplans; es gilt nur noch, das Opfer wehrlos zu machen und in eine Lage zu versetzen, daß es selbst seine verwundbare Stelle den tödtlichen Eisen preisgiebt. Demgemäß wird der von Jagd ermüdete Held durch Hagen unter dem Vorwande zurückgehalten, daß der König gleich kommen werde und daß dann ein guter Jägerschmaus in Aussicht stehe. Inzwischen will er mit Siegfried theilen, was er hat. Beide setzen sich am Stamm der Linde nieder; Hagen zieht aus seiner Jagdtasche Brot hervor und theilt es mit Siegfried. Dann erkundigt er sich theilnehmend nach der gemachten Beute. Siegfried anwortet:

Wohl fing ich einen Bären heute,
Doch seinen Tod ich nicht gewollt.
Als ich ihn packt' mit nerv'gen Armen,
Und schon des Waldthiers Kraft erlag,
Da mußte mich sein Blick erbarmen;
Denn plötzlich kam es mir zu Sinn —
Weiß selber nicht, wie ich es deute —
„Der hat wohl Weib und Kind im Tann“;

Und an die Meinen dacht' ich dann —
Und ließ ihn laufen in die Weite.

Hagen.

Das Thier liebt auch. Voll Treue
Stirbt die Dogge dem Gebieter.

Siegfried.

So muß es auch der Mensch.

Hagen.

Und dennoch drückt oft schwer die Treue nieder!

Siegfried.

Die Treu' —?

Hagen.

Schmäht ein Dir lieber Freund
Des Mannes Ehre, dem Du Treu' geschworen —
Wirst Du nicht tödten diesen Freund?

Siegfried.

Ich müßt' es thun; er wär' verloren!

Siegfried. Hagen.

(stehen Beide auf, sich mit einem Arm umschlingend).

Fest halten wir an Ehr' und Treu,
Gott steh' dem Schwur in Gnaden bei!

(Pause).

Siegfried.

Hast Du auch Wein?

Hagen.

Den hab' ich nicht.
Doch Gottes Born strömt allerwärts,
Der Quell dort labe unser Herz.

(Er geht zu dem Becken, legt die Waffen ab, kniet nieder und trinkt.)

O welche Lust!

(Nimmt seine Waffen wieder und steht auf.)

Nun trink' auch Du!

Siegfried.

(legt Schwert, Bogen &c. bei der Linde nieder und geht zur Quelle.)

Mit diesem Zug kühl' meine Sehnsucht sich.

(Er kniet nieder und trinkt.)

Hagen.

(zieht sein Schwert und stößt es ihm zwischen den Schultern in den Rücken.)

Gerächt! (Er eilt nach dem Hintergrunde.)

Siegfried.

(springt auf, will nach seinen Waffen greifen, taumelt aber gleich rückwärts sinkend am Stamm der Linde nieder.)

Mein Schwert! — ich sinke — ha, Verrath!

Hagen (bläst in sein Hifthorn).

Siegfried.

Weh' Euch, die Schuld an dieser That —
In Unschuld fällt ein treuer Mann —
Ihr habt ein übel Werk gethan —
Das wird Euch noch gereu'n in späten Tagen —
Glaubt mir, Ihr habt Euch selbst erschlagen —
Mein Leben flieht — Tod — so geschwind —
Herr, schütze Du — mein Weib — mein Kind!

(Er sinkt zurück und stirbt.)

Hagen

(tritt zur Leiche Siegfried's, im aufrichtigsten Schmerze).

Ich hielt wie Du an Ehr' und Treu,
Gott stand dem Schwur in Gnaden bei!

(Die Sonne ist untergegangen und Nacht allmählich hereingebrochen.)

Nun treten auf Günther, Brunhild und das von allen Seiten herbeieilende Jagdgefolge. Hagen bekennt seine That und appellirt an das Urtheil der Anwesenden. Der Chor erwiedert: Dein Schwert hat Recht an ihm vollstreckt. Brunhild macht eine triumphirende Bewegung; Günther verhüllt das Antlitz. Plötzlich erschallt hinter der Scene die Stimme Chriemhild's,

welche Siegfried sucht. Von einigen Frauen begleitet, flieht sie aus dem Hintergrunde links in den Kreis der Ritter. Brunhild zeigt ihr die Leiche des Gemordeten. Chriemhild stößt einen Schrei aus und sinkt an der Leiche nieder. Nachdem sie sich vom heftigsten Schmerz erholt hat, wendet sie sich rasch von Siegfried ab, tritt leidenschaftlich vor Günther hin und fordert von ihm Gerechtigkeit. Damit beginnt das höchst bewegte, lebensvolle und dramatisch wirksame Finale. Günther antwortet:

Dich selbst, Dich nur allein verklage,
Dein Werk hat mir den Freund geraubt;
Und Reue Dir am Herzen nage:
Denn alle Schuld fällt auf Dein Haupt!

Chriemhild, zurückbebend, wirft sich vor Brunhild nieder und fleht um Bestrafung des Schuldigen. Grausam und mitleidlos erwiedert Brunhild:

Wer half mir, als Du mich gescholten?
Des Königs Ehr' bespritzt mit Gift?
Dir ist vergolten, falsches Weib,
Das gerechte Strafe trifft.

Dann entfernt sie sich rasch mit ihrem Gefolge. Chriemhild steht in heftiger Bewegung auf, schaut im Kreise der Ritter umher, ob keiner den Mord ihres Gatten

rächen will, und wendet sich endlich mit heißen Bittgeberden und in leidenschaftlichen Accenten zu Hagen:

Du pflegtest mich von Jugend an,
Du trugst das Kind auf treuen Händen,
Waffenfreund warst Du dem edlen Mann —
Sei Du mein Fels, ich bau' auf Dich;
(Sie ergreift krampfhaft seine Hand.)
Ja, Hagen! räche ihn und mich!

Hagen.

Es fallen heiß auf mich die Zähren,
Doch Hülfe kann ich nicht gewähren —
Ich selbst that, was das Recht erkannt:
Dein Siegfried fiel von meiner Hand.

Chriemhild (springt blitzschnell von Hagen weg).

Du — Hagen? Weh! ein doppelter Verrath!
(In Verzweiflung die Hände nach Oben streckend.)
So spreng' ein Blitz des Himmels Wölbung,
Herr, du mein Gott, send' einen Rächer mir!
(Sie bleibt wie in Erstarrung stehen.)

Im Hintergrunde ertönen laut Trompeten. Dankwart tritt eilig aus dem Hintergrunde links auf, Diener mit brennenden Fackeln folgen. Dankwart meldet, daß Abgesandte des Königs Etzel gekommen seien, einen Freundschaftsbund mit Günther zu schließen. Diese

unerwartete Botschaft ruft große Bewegung unter den Anwesenden hervor. Chriemhild, hinbrütend in die leere Luft, singt:

So hast du, hoher Himmel, mich verlassen?
(Plötzlich zur Erde niedersprechend)
Schickst du mir, Hölle, deinen treusten Sohn?
(Fährt rasch auf und sieht auf die Anwesenden.)
Seid Ihr entsetzt ob dieser Kunde?
Kennt Ihr des Heiden Freundschaftsruf?
Es ist die Hölle, die ihn schuf —
Von ihr kommt Heilung meiner Wunde.
So mag sie Alle Euch verschlingen,
Und Etzel's Schwert mir Rettung bringen!

Sie flüchtet mit ihren Frauen links nach dem Hintergrunde; die Männer bleiben in starrem Entsetzen zurück. Der Chor ruft Wehe! der Vorhang fällt.

Der vierte Akt versetzt uns in die Hofburg König Etzel's. Wir erblicken ein Gemach Chriemhildens. Rechts und links, und in der Mitte sind Eingänge; der letztere ist geöffnet. Im Vorgrunde links steht ein Tisch, auf ihm eine goldene Urne mit schwarzem Flor bedeckt, daneben eine Königskrone und köstliches Geschmeide.

Chriemhild, in glänzendem Gewand, von einem

langen schwarzen Schleier umhüllt, sitzt am Tisch. Orientalisch reich gezierte hunnische Mädchen sind Chriemhilden beim Ankleiden behülflich; andere tanzen mit Tambourins in den Händen. Nach einem lieblichen, rhythmisch und melodisch schön gearbeiteten Chorgesange nehmen die Mädchen Chriemhilden den Schleier ab, setzen ihr die Krone auf und wenden sich dann zum mittlern Eingang. König Etzel kommt, seine Braut zu begrüßen. Bei Etzel's Erscheinen werfen sich alle Mädchen zu Boden. Etzel tritt durch die Mitte auf, begleitet von einigen hunnischen Fürsten. Auf seinen Wink entfernen sich Alle bis auf Chriemhild. Das folgende höchst wirksame, charaktervolle Duett beginnt mit der recitativisch gesungenen Meldung Etzel's, daß König Günther, Hagen und alle Fürsten Burgunds zum Hochzeitsfest gekommen seien. „Mein bist Du heut', schließt er; ich hielt, was ich versprochen." Chriemhild entgegnet:

Groß wie Du selbst, ist Deine Liebe;
Nicht unwerth möcht' ich ihrer sein.
Kein armes Wesen darfst Du frei'n —
Dein Thron verlanget Herrlichkeit.

Einst konnt' ich wohl sie Dir verleih'n,
Eh' Habgier mich so schnöd' entweiht.

Zehn Jahre sind's, als man ihn niederstieß,
Der meines Lebens Leuchte war;

Dann raubten sie, was einst sein Arm gewann,
Der Nibelungen reichen Schatz.
Für jenen Mord dürst' ich nach Rache —
Für den Verlust nimm Du Ersatz.

Mit wilder Energie schwört Etzel, ihr zu gewähren, was sie bedungen. Von heißer Nachbegierde beseelt, machen beide in einem kurzen Ensemblesatz ihren leidenschaftlichen Gefühlen Luft. Dann geleitet Etzel Chriemhilden hinaus, die noch einen bedeutungsvollen Blick auf die Urne wirft.

Der Schauplatz verwandelt sich in einen Prunksaal, in welchem links ein prachtvoller Thron mit zwei Sitzen steht. — Unter kriegerischen Marschklängen ziehen hunnische Kämpfer und Mädchen ein; Chorgesänge wechseln mit wilden Waffentänzen, bis endlich Etzel und Chriemhild gegen das Ende des Chors mitten durch die sie umtanzenden Krieger unter Trompetenschall auftreten und die Thronsitze einnehmen. Die Hunnen gruppiren sich um den Thron, erwartungsvoll nach rechts blickend. Ein hunnischer Krieger kommt von rechts und meldet die Ritter vom Rhein. Unter den Hunnen entsteht eine allgemeine kriegerische Bewegung. Nachdem Etzel das

Zeichen gegeben, treten die Burgunden ein, zuerst Günther, dann Hagen, Volker, Dankwart und andere burgundische Ritter. Unter den Burgunden befindet sich Brunhild, als Mann gerüstet, doch nicht eher sichtbar, bis sie später auf Chriemhildens Worte entgegnet. Alle stellen sich dem Throne und den Hunnen gegenüber. Günther, Hagen, Dankwart und Volker vereinigen hierauf ihre Stimmen in dem wunderherrlichen, meisterhaften Quartett: „Vom Rhein, vom deutschen Rhein" (Es dur, $^4/_4$), das durch seinen edeln, deutsch-volksthümlichen Ausdruck warm und mächtig zum Herzen spricht. Nach diesem fast a capella gehaltenem vierstimmigen Gesange fällt der Chor der Burgunden ein und wiederholt unter geschmackvoller, prächtiger Instrumentalbegleitung den Friedensgruß seiner Fürsten. Am Schlusse geht Günther grüßend auf Chriemhild und Etzel zu und die übrigen Burgunden wollen die Hunnen mit Handschlag bewillkommen; allein Chriemhild und Etzel machen eine stumme, abwehrende Bewegung; ebenso sämmtliche Hunnen. Erstaunt über diesen seltsamen Empfang, äußert Günther, daß die Burgunden nur auf Chriemhildens Wunsch gekommen sind. Chriemhild bestätigt dies und fährt dann fort:

Warum ist sie nicht auch erschienen,
Brunhild von Isenland, das böse Heidenweib,
Mit der Herr Siegfried einst gerungen Leib an Leib!

Nun tritt Brunhild vor und giebt sich zu erkennen:

Sie steht vor Dir, dem Gatten treu
Im Leben, wie im Tod;
Einst theilte sie die Lust, und bald vielleicht
Der Nibelungen Noth.

Chriemhild.

O stolzer Name, Nibelungen!
Wie habt Ihr den so rasch errungen?
Der ist wohl der Burgunden Losungswort,
Seit Ihr geraubt den Nibelungenhort.

Günther (zu Chriemhild).

Was soll der alte Streit zu dieser Stunde?
Noch kam kein Liebesgruß aus Deinem Munde —

(Zu Etzel)

Und wollt Ihr uns als Freunde nicht empfangen,
Wir kehren heim — wir tragen kein Verlangen,
Um gute That zu rechten,
Und länger noch mit bösem Wort zu fechten.

Etzel.

Ihr bleibt in Frieden, wenn Du Buße zahlst
Für schweres Leid, Chriemhilden zugefügt.

Die Burgunden.

Ha! Unerhört!

Günther.

Und welche Buße heischest Du von mir?

Etzel.

Den Schatz, den Ihr Chriemhild so frech geraubt,
Giebst Du zurück, und lieferst Hagen aus.

Die Burgunden.

Das hoffe nicht, so lang' noch Einer von uns lebt!

Hagen (zu Günther).

Mein König, hör auf Deines treuen Mannes Wort;
Denk' an Dein Reich, Dein Volk, Dein Weib —
Und wolle nicht den Streit durch's Schwert entscheiden.
Du stehst allein mit wenigen Gefährten,
Darum gieb nach, und laß Dich's nicht gereuen —
Hier ist mein Haupt! um Euch zu schützen,
Will ich mit Freudigkeit mein Blut verspritzen.

Günther.

O schwere Wahl! Was forderst Du von mir?

Brunhild.

Nimmer! und brächt' ein Engel Dir
Von Gott gesandt den Richterspruch:

„Die Buße sei gerecht." — Nein!
Du würdest sie, Du könntest sie nicht zahlen.
Und wenn wir stark und fest zusammen halten,
Dann laß getrost die Sterne oben walten.

Die zwei letzten Verse werden vom Chor der Burgunden wiederholt, und die zornig aufbrausenden Hunnen durch die Bemerkung Chriemhildens beruhigt, daß ja Hagens Haupt in ihrer Gewalt sei. Dann wendet sie sich zu den Burgunden mit der Frage nach dem geraubten Schatze. Hagen antwortet:

Der Niebelungen Hort in eines Weibes Hand,
Zum Fluch wär' er geworden dem ganzen Vaterland.
D'rum senkt' ich ihn tief in den Rhein,
Wenn Du ihn willst — spring dort hinein!

Chriemhilde.

Das mir! den Hohn, die Schmach!
Verderben denn Euch Allen,
Der Rache Stunde naht:
Es reift die blut'ge Saat —
Bereitet Euch zu fallen.

Nach kurzem Wechselgesange der Hunnen und der Burgunden verlassen Etzel und Chriembild ihre Sitze. Chriemhild schreitet musternden Blickes an den Bur-

gunden vorüber; wie sie an Hagen kommt, macht sie eine kleine Pause. Beide sehen sich fest und sicher an — dann geht sie, ohne sichtlich erregt zu sein, mit Etzel ab. Die Hunnen folgen ihnen mit wild drohenden Geberden gegen die Burgunden, welche regungslos zurückbleiben. — Das Finale beginnt mit den fast träumend im Recitativ gesungenen Worten Günther's:

War das die Schwester? — Was nun beginnen!

Brunhild räth zu kühner That, Volker, den Saal nicht zu verlassen. Von den Burgunden aufgefordert, den Kampf zu beginnen, heißt Günther sie zum letzten Mal sich um ihr Königspaar schaaren. Die Burgunden bilden einen Halbkreis um Günther und Brunhild. Alle ziehen die Schwerter und senken die Spitze derselben feierlich zu Boden. Günther und Brunhild falten ihre Hände weihend über die Waffen der Burgunden und segnen sie in kurzem begleitenden Recitativ. Kniend leisten die Burgunden auf's Neue den Eid der Treue. Auf den Kampfesruf des Königspaares erheben sie sich wieder und nach einem schwungsvollen, energischen Schlußgesange stürmen sie nach dem Ausgange, während der Vorhang fällt.

Der fünfte Akt führt uns in den innern Hofraum der Etzelburg. Im Hindergrunde erblicken wir das Gebäude, worin der Prunksal des vierten Aktes sich

befindet, dessen erleuchtete Fenster weit über Mannshöhe von der Erde entfernt sind. Eine steinerne, nicht zu breite Treppe führt auf eine Kolonnade, die den Saal mit dem am Proscenium befindlichen offenen Burgthor verbindet, und deren geschlossene Rückseite zugleich den äußern Hofraum bildet. Der Prunksaal ist isolirt von dem Hauptgebäude der Burg, welches mit hohem Portal versehen die linke Seite der Bühne einnimmt. Zwischen diesem Hauptgebäude und jenem Prunksaal begränzt niedriges Gebüsch den steilen Abhang des Donau-Ufers, auf welchem die Etzelburg steht. — Beim Aufrollen des Vorhanges sieht man in der Dämmerung eben noch die letzten Hunnen von der Treppe herabfliehen; Andere sind damit beschäftigt, ihre verwundeten Waffengefährten zum Burgthor hinaus zu tragen oder zu führen.

Günther, Hagen, Volker, Dankwart stehen auf den obersten Stufen der Treppe, die Burgunden in der Kolonade. Die Hunnen sammeln sich während des folgenden Chors und stellen sich der Treppe des Prunksaales unschlüssig gegenüber.

Die Introduction beginnt mit einem kurzen Chor der Burgunden; darauf ziehen sich Günther, Hagen, Dankwart und die Ritter in die Kolonade zurück, durch dessen Fenster von Zeit zu Zeit schwache Umrisse

ihrer Gestalten sichtbar werden. — Es bleiben nur einige burgundische Ritter zur Bewachung der Treppe zurück. Die Hunnen haben sich unterdessen dem Eingange des Hauptgebäudes gegenüber gesammelt und fordern im Chor vom Könige gegen die Feinde geführt zu werden. Etzel und hunnische Krieger treten durch die linke Pforte auf. Ein Hunne trägt die riesige Reichsfahne, auf der ein Geier mit gekröntem Haupte abgebildet ist. Etzel, des Zögerns müde, ertheilt den Befehl zum Stürmen und ruft, sein Schwert ziehend: Der Gottesgeißel folgt — sie wird zum Sieg Euch leiten! — Er stürmt die Treppe hinan; ihm zur Seite rechts der Hunne, welcher die Reichsfahne entfaltet; sobald er oben beim Eingang der Kolonade angekommen ist, pflanzt er daselbst die Fahne auf. Hinter ihnen folgen alle Hunnen. Oben auf der Treppe haben sich schon am Schluß der Arie mehrere burgundische Ritter gezeigt, die aber vor dem wüthenden Angriff zurückweichen, so daß sich die ganze Masse der Kämpfenden gleich links in den Saal hineinzieht. Chriemhild, mit der Krone auf dem Haupte, eilt in fieberhafter Aufregung durch die linke Pforte in den Hofraum. Hunnische Frauen folgen. Die intensive Wuth, von der sie erfüllt ist, und das triumphirende Gefühl, die längst ersehnte Rache endlich befriedigen zu können, sind

in ihrer Arie sehr gelungen und mit charakteristischem Ausdruck dargestellt. Der Chor der Frauen stimmt frohlockend in ihren Triumphgesang ein. Günther und Brunhild werden von hunnischen Kriegern in verzweifeltem Zustande die Treppe hinabgeschleppt; Beide halten sich umschlungen und stellen sich in majestätischer Hoheit Chriemhilden gegenüber, die ihren Stolz umsonst zu beugen versucht. Angesichts des Todes verklärt sich die Liebe des unglücklichen Königspaares zur seligsten Opferfreude in einem mächtig ergreifenden Duettino (Andante con moto, 4/4, F dur), das sich unter andern auch durch rhythmisches Ebenmaaß und harmonischen Wohllaut auszeichnet. Chriemhild, die während desselben mit dem Anführer der Hunnen leise gesprochen hat, befiehlt nun, Brunhilde und Günther zum Tode zu führen. Tief bewegten Blickes schaut sie dem abgehenden Paare nach und senkt dann das Haupt auf die Brust nieder. Etzel erscheint oben am Eingange. Hagen, matt und höchst erschöpft, ohne Rüstung, mit bloßem Kopfe und an den Händen gefesselt, wird von den Hunnen die Treppe heruntergebracht. Er bleibt mit niedergeschlagenem Blick in der Mitte stehen. Nun beginnt das großartige, wirkungsvolle Finale des letzten Aktes. Etzel, der oben auf der Treppe steht, giebt das Leben des letzten Nibelungen-

sprosses in die Hände Chriemhildens, die sogleich nach dem Nibelungenschatze herrscht. Hagen erwidert:

Mein König hat den Eid, daß nie ich's künde.

Chriemhild.

Gelöst ist jener Eid. (Nach der rechten Seite weisend).

Siehst Du das Haupt,
Das dort, zur Schmach erhöht, Dich blutig grüßt?

Hagen.

Ihr Himmelsmächte, weh'! mein Herr, mein König! (Er kniet nieder, nach rechts gewendet, seine Lippen bewegen sich zu stillem Gebet).

Chriemhild.

Wo ist der Hort?

Etzel.

Bekenn' es, trotz'ger Mann.

Hagen

(steht auf und deutet auf seine Brust).

Hier ist der Hort mit seinem Fluch begraben;
Dem Eide treu: verschlossen bleibt mein Mund.

Chriemhild

(zieht den Dolch und ersticht Hagen).

So send' ich Dich zu der Hölle Grund!

(Allgemeine Bewegung. Hagen fällt nieder und stirbt. Chriemhild hält den Dolch hochgeschwungen und sieht auf ihn mit unverwandtem Blicke).

Etzel (zu Chriemhilden).

Der Letzte fiel. Mein Schwur ist nun gelöst;
Du bist mein Weib, komm an des Gatten Brust.
Mein Hochzeitsfest schmückt sich in Purpurroth,
Die Trauer schweigt, und Dich umwallt die Lust!

Allgemeiner Chor (in lebhaftem Frohlocken).

Heil Dir, Königin Chriemhild!

(Die Frauen und Hunnen werfen sich Chriemhilden zu Füßen).

Chriemhild.

(Reißt sich die Krone vom Haupte und schleudert sie zur Erde. Die Frauen und Hunnen springen erstaunt auf).

Hinweg! (Für sich) Gott blicke gnädig meiner Schuld!
(Laut) Ich bin — ich bleibe Siegfrieds treues Weib!
(Sie ersticht sich. Donnerschlag).

Etzel (erstarrt).

O grause That!

Allgemeiner Chor.

Weh!' Weh!'

(Die Hunnen schaaren sich um Etzel, die Frauen um Chriemhild).

Chriemhild.

Mein Siegfried — theurer Siegfried —
Nimm in Lieb' — mich hin —! (Sie stirbt.)

Chor der Frauen

(ist um Chriemhild klagend und betend niedergesunken).

Wehe! Wehe!
Des Fluches Macht
Bringt Tod und Nacht!

Chor der Hunnen (in kriegerischem Jubel).

Voran zu Siegen,
Du Gott der Schlacht!
Dir wird erliegen
Der Völker Macht.
Enden sollen all' bezwungen
Wie der Stamm der Nibelungen!

(Die vom Siegesrausch durchglühten Hunnen umgeben waffenschwingend ihren König, der, auf sein Schwert gestützt, unbeweglich nach der Leiche Chriemhildens starrt. Der Vorhang fällt.)

Die Nibelungen, unstreitig das großartigste und gelungenste musikalische Drama, welches Dorn bisher geschaffen, sind nicht nur von dem sonst so verwöhnten und streng urtheilenden Publikum Berlins, sondern auch von den sachverständigen Kunstkritik als ein Meisterwerk ersten Ranges anerkannt worden, und haben ihrem Verfasser Ehren und Auszeichnungen eingebracht. Kurze Zeit nach ihrem ersten Erscheinen beförderte ihn die niederländische Gesellschaft der Tonkunst zu ihrem Verdienstmitgliede. Im Januar 1856 überschickte ihm am Tage der ersten Berliner Aufführung des „Tannhäuser," der Großherzog von Weimar durch Franz Lißt das Ritterkreuz seines Hausordens zum weißen Falken.

Dorn's siebente und neuste Oper: „Ein Tag in Rußland" nach Scribe's „lune du miel" von Grünbaum bearbeitet, wird zum Herbst 1856 auf der Berliner Hofbühne erscheinen.

Verzeichniß der von H. Dorn componirten, gedruckt erschienenen Werke, chronologisch geordnet.

Opus 1. Vier Nummern aus „Roland's Knappen". Trautwein.

Opus 2. Italienische Canzonetten für eine Singstimme. Pichler.

Opus 3. Divertissement für Pianoforte. Pichler.

Bolero für eine Singstimme. Trautwein.

Fackeltanz zur Vermählung des Prinzen Carl v. Preußen. Trautwein.

Opus 5. Sonate für Pianoforte und Violoncello. Laue.

Opus 6. Der Erlösete, Cantate für eine Singstimme. Trautwein.

Romanze aus „Die Bettlerin". Hofmeister.

Opus 8. Festouvertüre für Pianoforte à 4 mains. Trautwein.

Die drei Jäger, Ballade. De Vecchio.

Tunnelpolonaise für Pianoforte à 4 mains. Kistner.

Opus 9. Sechs Lieder für eine Singstimme. Hofmeister.

Opus 10. Bouquet musical, 3 Pianofortestücke. Thieme.

Opus 12. Sechs Lieder für eine Singstimme. Breitkopf.

Opus 13. Sechs Lieder für vier Männerstimmen. Kistner.

Opus 14. Erstes Heft der Baßgesänge. Hofmeister.

Opus 15. Bacchanales für Pianoforte. Trautwein.

Opus 16. Zweites Heft der Baßgesänge. Hofmeister.

Opus 17. L'aimable rouè für Pianoforte. Wunder.

Opus 18. Ouvertüre und 8 Nummern aus „Abu Kara". Hofmeister.

Opus 19. Sechs Lieder für 4 Männerstimmen. Cranz.

Opus 20. Capriccio für Pianoforte. Thieme.

Opus 21. Octett zum Rigaer Musikfest. Salzmann.

Opus 23. Zwei Gesänge für Sopran. Kistner.

Opus 28. La jeunesse für Pianoforte. Wunder.

Opus 29. Sonate für Pianoforte à 4 mains. Wunder.

Opus 30. Drei Russenlieder. Kistner.

Opus 35. Zwei Lieder für eine Singstimme. Schloß.

Opus 36. Drittes Heft der Baßgesänge. Hofmeister.

Opus 37. Viertes Heft der Baßgesänge. Hofmeister.

Opus 38. Der Hansabund, Rundgesang. Eck.

Opus 39. Fünftes Heft der Baßgesänge. Hofmeister.

Opus 40. Drei Lieder für vier Männerstimmen. Schuberth.

Opus 41. Warnung vor dem Rhein, für eine Singstimme. Eck.

Opus 42. Der Frühling am Rhein, für eine Singstimme. Eck.

Opus 43. Nocturne romantique für Pianoforte. Schloß.

Opus 44. Drei Lieder für Altstimme. Eck.

Opus 45. Evangelische Kirchenmusik, 3 Chorgesänge. Simrock.

Opus 47. Die Mähr vom Boos, Ballade für 4 Männerstimmen. Bock.

Opus 48. Vier Lieder für 4 Männerstimmen. Andrè.

Opus 49. Allegro appassionato für Pianoforte. Simrock.

Opus 50. Der alte Zecher, für Baßstimme. Schloß.

Opus 51. Stammbuchblätter für Gesang, Heft I. Schloß.

Opus 52. Stammbuchblätter für Gesang, Heft II. Schloß.

Opus 53. Sechstes Heft der Baßgesänge. Schloß.

Opus 55. Fünf Lieder für 4 Männerstimmen. Schott.

Opus 60. Dombaufestouvertüre, Orchesterstimmen. Schott.

Opus 62. Drei scherzhafte Gesänge für 4 Männerstimmen. Bock.

Opus 63. Stammbuchblätter für Gesang, Heft III. Schott.

Opus 64. Fünf Lieder für 4 Männerstimmen. Schott.

Opus 65. Tedeum, Clavierauszug und Chorstimmen. Schott.

Opus 67. Stammbuchblätter für Gesang, Heft IV. Schott.

Opus 68. Vierstimmige Gesänge für gemischten Chor. Guttentag.

Opus 69. Festouvertüre, Clavierauszug à 4 mains. Paez.

Opus 72. 6 Duetten für Frauenstimmen Heft I. Kistner.

Opus 73. Die Nibelungen. Oper in 5 Akten. Vollständiger Clavierauszug. Bock.

Opus 75. 6 Duetten für Frauenstimmen. Heft II. Bahn.

Opus 76. Stammbuchblätter für Gesang, Heft V. Schlesinger.

Opus 77. Lust und Leid, 6 Gesänge für Tenorstimme. Bock.

Opus 78. Threnodie, 4 Lieder für eine tiefe Stimme. Bahn.

Die fehlenden Nummern sind theils ungedruckt geblieben, theils ihrer Unbedeutendheit wegen ohne Angabe der Opuszahl gedruckt worden, darunter eine Menge Gelegenheits-Compositionen, wie sie das Jahr 1848 hervorrief.

1841 Zürich ([illegible])
1843 Paris
Umgang mit [illegible] u. Heine
p. [illegible] [illegible] [illegible]
1847 [illegible]
[illegible] - [illegible] - 21. IV
[illegible]
[illegible]
[illegible]
4 [illegible]

Neumann, William

Die Componisten der neueren Zeit Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gläser, Gluck, Halévy, Haydn, Herold, Kreutzer, Liszt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reissiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Bd.: 37

Cassel 1856